



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego : (komentarz)

Author: Piotr Fast

Citation style: Fast Piotr. (2004). Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego : (komentarz). W: P. Fast (red.), I. Brodski (tł.), "Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego" (S. 137-201). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

POEZJA POLSKA W PRZEKŁADACH JOSIFA BRODSKIEGO (KOMENTARZ)

Powszechnie znany jest stosunek Brodskiego do naszego kraju i naszej poezji¹. Poeta mawiał, że w XX wieku najbardziej ze wszystkich krajów europejskich udało się Polsce, gdyż tworzy w niej równocześnie troje genialnych poetów – Szymborska, Herbert i Miłosz. Pogląd ten ugruntowany był na dawnej, bo pochodzącej z końca lat 50., fascynacji Brodskiego Polską, jej kulturą, a szczególnie poezją. Młody, jeszcze nawet nie dwudziestoletni twórca – jak wielu przedstawicieli jego pokolenia w Rosji – uczył się języka polskiego, a poprzez kontakt z audycjami programu I Polskiego Radia i niezwykle popularnymi w Rosji czasopismami („Przekrój”, „Film”) zyskiwał dostęp do wiedzy o kulturze Zachodu. Młode pokolenie ówczesnej inteligencji rosyjskiej mitologizowało polski stosunek do wolności, stereotyp rycerskości, niezależność naszego etosu. Jako wartość rozpoznawano także ironiczny i pozornie lekki stosunek do życia, odcinający się od tak powszechnie obecnego w tych latach w rosyjskiej kulturze oficjalnej przymusu polityczności.

Jednym z twórców, który dla Brodskiego stał się symbolem takiej postawy, był – drukujący systematycznie w cenionym w kręgach leningradzkiego świata artystycznego „Przekroju” – Kon-

¹ Piszę o tym obszerniej w szkicu *Josif Brodski i Polska*, opublikowanym w wydawanym w Edmonton periodyku Polonii kanadyjskiej „Panorama” 1996, vol. 4, no. 11(37), s. 4.

stanty Ildefons Gałczyński. Wiktor Kulle w komentarzu do przedruku dokonanych przez Brodskiego tłumaczeń wierszy tego poety pisze: „Twórczość Gałczyńskiego (1905–1953) była niezwykle ważna dla Brodskiego w jego wczesnym, »romantycznym« okresie. Według wspomnień świadków, Brodski często czytał na wieczorach poetyckich przekłady *Zaczarowanej drożki* i *Pieśni o fladze*, nieodmiennie zachwycając publiczność swoją ekspresją”².

Do czytania polskiej poezji skłoniły też Brodskiego okoliczności biograficzne. Na początku lat 60., kiedy nie drukowano jego tekstów oryginalnych, poeta szukał możliwości zarobkowania pracą tłumacza. Zetknął się wówczas (poza wierszami Gałczyńskiego) z twórczością Norwida, której tłumaczenie zaproponował mu zaprzyjaźniony redaktor jednego z moskiewskich czasopism. Brodski wspominał później, że po wyjściu z redakcji przystanął na skwerku, aby przejrzeć otrzymane do tłumaczenia materiały. Wiersze pochłonęły go do tego stopnia, że czytał je, oszołomiony, wielokrotnie, siedząc na ławce koło redakcji do wieczora.

Z tego okresu pochodzą też przekłady dokonane na zamówienie redaktorów antologii poezji polskiej (czy szerzej: krajów socjalistycznych). W poszukiwaniach tych publikacji bardzo pomocna stała się wydana niedawno bibliografia twórczości Brodskiego³. Okazało się – co zresztą nie było takie trudne do przewidzenia – że dobór tekstów oryginalnych w przypadku obydwu antologii⁴

² И. Бродский й: *Бог сохраняет все*. Сост., предисл. и прим. Виктора Кулле. Москва: Изд. „Миф” 1992, s. 289.

³ *Иосиф Бродский. Указатель литературы на русском языке за 1962–1995 гг.* Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека 1999.

⁴ Pierwsza z nich, zamierzona materiałowo znacznie szerzej, to *Мы из XX века. Стихи друзей. Поэты Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии*. Пер. под ред. Е. Винокурова. Москва 1965; druga zaś, wydana kilka lat później, prezentowała już tylko polskich twórców: *Современная польская поэзия*. Предисл. В. Огнева. Москва 1971.

tłumaczeń poezji krajów satelitarnych Związku Radzieckiego był dość arbitralny i motywowany pozaliteracko. Motywacji tej dowodzi zamieszczenie w zbiorze – oprócz wierszy znanych i wartościowych – także tłumaczeń takich utworów, które zajmowały w dorobku ich autorów miejsce trzeciorzędne, o czym może świadczyć fakt, że po publikacjach czasopiśmiennych nie były one włączane do ich tomików, a niektóre nie znalazły się nigdy w wyborach ich poezji. Dotyczy to *Partyzantów* Jerzego Harasymowicza (utwór ten wydrukowano tylko w periodyku) oraz *Fizyka* Jarosława Marka Rymkiewicza, opublikowanego w ulotnym almanachu i tylko raz przedrukowanego w jednym z wcześniejszych zbiorów jego wierszy (z żalem pragnę w tym miejscu odnotować, że p. Jarosław Marek Rymkiewicz, powodowany zrozumiałymi dla mnie przesłankami, nie wyraził zgody na przedruk oryginałów swoich wierszy w tej antologii).

Później przyszedł czas na poezję Czesława Miłosza, bliskie, przyjacielskie kontakty z wieloma polskimi emigrantami⁵, przyjaźń ze Stanisławem Barańczakiem, udział w redagowaniu „Zeszytów Literackich”, wizytę w Krakowie podczas uroczystości nadania Miłoszowi tytułu doktora *honoris causa* przez Uniwersytet Jagielloński czy wreszcie – jako swoiste zwieńczenie tej fascynacji – pobyt w Katowicach w roku 1993.

W okresie emigracji Brodskiego wzmógł się jeszcze jego szacunek i podziw dla Miłosza⁶. Przetłumaczył wówczas – począwszy od połowy lat 70. – kilka utworów podziwianego poety. Bliski

⁵ Nie od rzeczy będzie także wspomnieć, że na początku lat 60. Brodski poznał się bliżej z Wiktorem Woroszylskim i Andrzejem Drawiczem. Ten drugi został autorem przekładu pierwszego opublikowanego w Polsce utworu Josifa Brodskiego (był to fragment *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a* wydrukowany w czasopiśmie „Współczesność”). Uważa się, że jest to w ogóle debiut Brodskiego w druku.

⁶ Miłosz jest według Brodskiego „największym pewnie poetą współczesności” – И. Бродский: *Сын века*. „Новый Американец” 9–14. X. 1980, s. 7. Por. także:

kontakt Miłosza z Aleksandrem Watem sprawił, że Brodski zainteresował się także poezją tego twórcy, co zaowocowało przekładem jednego z jego wierszy.

Ostatnim polskim autorem, którego twórczość znalazła się na warsztacie rosyjskiego noblisty, był Zbigniew Herbert. W połowie lat 70. Brodski przełożył jego *Deszcz*. Można podejrzewać, że fascynacja tym poetą wynikała z inspiracji Miłosza. Wiem także, że nie jest to jedyny utwór Herberta, jaki zainteresował Brodskiego-tłumacza⁷. Sam bowiem podczas pobytu poety w Polsce w 1993 roku odpowiadałem na jego pytania o niuansy semantyczne jednego z wierszy Herberta, nad którego przekładem wtedy pracował. Można mieć nadzieję, że otwarcie archiwum poety ujawni więcej takich przypadków.

Mimo ogromnego szacunku, podziwu, a także specyficznego pokrewieństwa sposobu myślenia i poezjowania⁸ Brodski przełożył tylko dwa wiersze Wisławy Szymborskiej – jeden na język angielski, drugi na rosyjski (ujrzał on światło dzienne dopiero w ostatnim wydaniu jego dorobku translatorskiego⁹). Jest to *Lekcja* (*Урок*). Możliwe, że jeszcze jakieś przekłady znajdują się wśród tekstów dotąd nie opublikowanych.

„I have no hesitation whatsoever in stating that Czesław Miłosz is one of the greatest poets of our time, perhaps the greatest” – J. B r o d s k y: *Presentation of Czesław Miłosz to the Jury*. „World Literature Today” 1978. vol. 52, no. 3, s. 364.

⁷ Brodski przetłumaczył jeszcze na język angielski niewielki fragment prozy poetyckiej Herberta *Achilles. Pentesilea* (z tomu: *Poezje*. Warszawa 1998, s. 615). Został on opublikowany w przywoływanym wielokrotnie tomie przekładów *В ожидании варваров. Мировые поэзии в переводах Иосифа Бродского*. Сост. А.А. Пурин. Предисл. Я. Гордин. Ст.-Петербург: Журнал „Звезда” 2001.

⁸ Piszę o tym obszerniej w artykule *Brodski i Szymborska – czas, miłość, twórczość*. „Arkusze” 1998, nr 3, s. 8–9 (pełny tekst tego studium *Brodsky and Szymborska – A Few Analogies* ukazał się w „Canadian Slavonic Papers” 1999, vol. XLI, nos. 3–4 (December), s. 309–323).

⁹ *В ожидании варваров...*, s. 288.

Całościowy obraz przekładów Brodskiego z poezji polskiej jest więc następujący: jeden liryk i dwa fragmenty z dramatu Norwi-da, jeden fragment wiersza Juliusza Słowackiego, sześć wierszy oraz poemat *Zaczarowana dorożka* Gałczyńskiego, sześć utworów Miłosza, po jednym wierszu Szymborskiej, Różewicza, Herberta i Wata, cztery utwory Leopolda Staffa, jeden wiersz Tadeusza Kubia-ka, sześć tekstów Jerzego Harasymowicza oraz dwa Jarosława Marka Rymkiewicza (pełny wykaz w załączonej bibliografii).

Omówienie przekładów Brodskiego z poezji polskiej jest zagadnieniem dosyć skomplikowanym co najmniej z kilku powodów. Przekłady te powstawały w ciągu niemal trzydziestu lat. W tym czasie zmieniał się, ewoluował stosunek Brodskiego do poezji; zmieniały się jego literackie sympatie; przekształcała się jego własna poetyka, a pewnie także stosunek do sposobu tłumaczenia poezji – autorska strategia Brodskiego-tłumacza¹⁰. Poza tym każdy z tłumaczonych przez niego polskich poetów reprezentuje zupełnie inny model literackości, różni ich tematyka, problematyka, poetyka.

Wydaje się, że jedyną drogą dającą szansę na rozpoznanie postawy tłumacza wobec tych tekstów, postawy wyrażającej się w konkretnych decyzjach translatorskich, jest postępowanie indukcyjne. Podejmę więc kolejno opis przekładanych przez Brodskiego wierszy, ustalając reguły rządzące jego decyzjami w każdym konkretnym przypadku, uogólniając zasady postępowania tłumacza

¹⁰ Zob. na ten temat V. P o l u k h i n a: *Brodsky's Views on Translation*. „Modern Poetry in Translation” 1996, no. 10, s. 26–31. W tym kręgu problemowym mieści się obszerny zestaw zagadnień związanych z relacją pomiędzy twórczością Brodskiego a problematyką przekładoznawstwa. Przegląd tej problematyki zawiera mój szkic *Иосиф Бродский и вопросы переводоведения*. W: *Строитель чудотворный. Szkice o literaturze rosyjskiej dedykowane Jadwidze Szymak-Reiferowej i Władysławowi Piotrowskiemu*. Red. H. W a s z k i e l e w i c z, J. Ś w i e ż y. Kraków: Tertium 2001, s. 33–38.

w przypadku utworów poszczególnych poetów. Być może stworzy to szansę na uogólniającą diagnozę, określającą generalne reguły strategii przyjętej przez Brodskiego podczas tłumaczenia polskiej poezji. Jeśli uda się doprowadzić do takich wniosków, to mogą się one stać z kolei jedną z przesłanek badania postawy poety wobec utworów tłumaczonych z innych języków. Przesłanka ta może być o tyle ważna, że poezja polska stanowi jedno z głównych pól aktywności Brodskiego jako tłumacza. Wiktor Kulle pisze bowiem, że „liczba przekładów z polskiego, którego Brodski specjalnie się w tym celu nauczył, porównywalna jest tylko z przekładami z ukochanego przez niego języka angielskiego”¹¹.

Nawiasem mówiąc, opisanie strategii translatorskiej Brodskiego, jeśli da się reguły takiej strategii systematycznie ogarnąć, może stanowić jeden z ważnych elementów translatologicznej problematyki związanej z twórczością tego poety. Był on bowiem także autorem przekładów własnych wierszy: najpierw korzystał z pomocy Daniela Weissborta (jako współautora tłumaczenia)¹², potem zaś — od połowy lat 80. — tłumaczył samodzielnie (tom *Urania* w całości, choć ze skrótami w stosunku do rosyjskojęzycznej publikacji, został przełożony na angielski przez Brodskiego).

Mając więc świadomość miejsca podejmowanej w niniejszym szkicu problematyki w kręgu zagadnień translatologii, przystąpmy do systematycznego opisu dokonanych przez Brodskiego przekładów polskich wierszy i spróbujmy zrekonstruować reguły jego postępowania.

¹¹ И. Бродский: *Бог сохраняет все...*, s. 287.

¹² Ten wybitny poeta i tłumacz poezji rosyjskiej na język angielski, w latach 60. współzałożyciel wraz z Tedem Hughsem niezmiernie zasłużonego dla popularyzowania także polskiej poezji czasopisma „Modern Poetry in Translation”, jest autorem nie opublikowanej jeszcze fundamentalnej rozprawy o autoprzekładach Brodskiego.

Wiersz Juliusza Słowackiego *Pogrzeb kapitana Meyznera* „zamknął i unicestwił linię tendencji mitologicznych, która z taką siłą i tak konsekwentnie rozwijała się w latach 1839–1841 [...]. Wiersz ten przełamał pozę [...], która tak wyraźnie wystąpiła w *Hymnie* »Smutno mi, Boże...«”¹³. Ireneusz Opacki dowodzi w cytowanym artykule, że utwór Słowackiego skonstruowany jest z konsekwentnie splecionych linii losów zbiorowości i jednostki, równocześnie zaś dostrzega w nim skrzyżowanie „struktur liryki i dramatyzowanej epickiej relacji”¹⁴. Z przyjętego tu punktu widzenia to ważne uwagi, ponieważ pozwalają zrozumieć przesłanki decyzji Brodskiego (lub też redaktora zlecającego mu tłumaczenie fragmentów wiersza Słowackiego). Brodski przełożył bowiem pierwszą i dwie ostatnie z dziewięciu składających się na ten utwór sekstyn. Wybór tych właśnie strof potwierdza w znacznym stopniu takie rozumienie relacji między pierwiastkiem lirycznym i epickim, jakie proponował w cytowanej interpretacji Ireneusz Opacki. Twierdzi on bowiem, że żywioł liryczny ogarnia trzy pierwsze i dwie ostatnie strofy utworu. Tłumacząc trzy strofy spośród owych „lirycznych”, Brodski dokonuje znaczącego przeorientowania semantyki tego utworu (niezależnie zresztą od konkretnych szczegółowych decyzji translatorskich powziętych podczas pracy nad przekładem). Tłumacz nie podejmuje przekładu wszystkich „epickich” strof wiersza¹⁵. Redukuje w ten sposób jego sens do jednego wymiaru – do

¹³ I. Opacki: *Słowackiego wiersz „palący i okropnej prawdy”*. W: „Zeszyty Naukowe KUL”, R. II, nr 3 (7), s. 81. Uwagi dotyczące semantyki i konstrukcji tego utworu formułuje na podstawie tej pracy.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ O epickiej tendencji omawianego wiersza zob. także: T e n ȳ e: „*W środku niebokręgu*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice: Agencja Artystyczna „Para” 1995, s. 189 n.

wymiaru „ujęcia przedmiotu w kategorii tragizmu”¹⁶. Sens pierwszej sekstyny sprowadza się w istocie do sformułowania przekonania o doraźności ludzkiego życia („pełny młodości i siły”) i zupełnej jego marności wobec wymiaru większego niż tylko doraźny („Jutro nie będzie nawet — i mogiły”). Znaczenie dwóch ostatnich strof aktualizuje owo uniwersalne stwierdzenie, odnosi je do losu żołnierza, który życie oddał za ojczyznę. Przeciwstawia jednak także owe zasługi marnemu końcowi i zapomnieniu, bo „choćby osobny ma kurhan”, to jednak — „z jałmużny”. Brodski nie tłumaczy środkowej części utworu (najobszerniejszej), która zawiera zdyktansowany opis losu bohatera oraz sytuacji, w jakiej znaleźli się jego współtowarzysze. To oni właśnie stają się zbiorowym podmiotem wypowiedzi w ostatniej strofie. Formułują tam pełen tragicznego patosu apel o pamięć i o nadanie wartości — choćby *ich* przyszłej śmierci, złożonej na ołtarzu ojczyzny. Wiersz spreparowany w taki sposób, jak stało się to w przekładzie Brodskiego, gubi znaczącą w tym przypadku złożoność strukturalną i pozostaje jedynie pełnym tragizmu głosem na temat bezsensu ludzkiej ofiary oraz adresowanym do Boga wezwaniem o jej usensowienie.

Taką redukcję zmierzającą ku lirycznemu patosowi oddaje także zmieniony w przekładzie tytuł utworu. Rzeczowo i narracyjnie brzmiący *Pogrzeb kapitana Meyznera* Brodski zastępuje sytuującym się w elegijnej tradycji sformułowaniem *Pamięci kapitana Meyznera*. Do pewnego stopnia usprawiedliwia jednak tłumacza zawarte w podtytule rosyjskiego tekstu wyznanie, że tłumaczy jedynie fragment tego utworu. Poza tym dedykowanie wiersza „pamięci...” zawiera sugestię pewnej intymności i jest formą uwspółcześnienia utworu.

Zobaczmy, w jakiej mierze wskazaną tu tendencję interpretacyjną, polegającą na sprowadzeniu utworu Słowackiego do jedne-

go wymiaru konstrukcyjnego i semantycznego, potwierdzają partykularne decyzje tłumacza.

Najpierw więc, jak gdyby usiłując nasilić elegijny nastrój utworu, Brodski zmienia jego konstrukcję wersyfikacyjną: polski – genetycznie epicki – jedenastozgłoskowiec zastępuje charakterystycznym dla tego rodzaju poezji w Rosji pięciostopowym hiperkatalektycznym wierszem jambicznym, sytuującym utwór Słowackiego w kluczu tradycji elegijnej, ukształtowanej już w rosyjskim wierszu preromantycznym.

Następnie łagodzi nieco wymowę pierwszych dwóch wersów utworu – opuszcza informację o tym, że ciało wojownika spocznie w „żebrackim dole”, natomiast amplifikuje wiersz w duchu elegijnym, nasila sygnały żalu, że nikt nie płakał nad zmarłym. Pomija znów jednak zawartość czwartego wersu (zajęła mu go wskazana amplifikacja), nie mówi o tym, że owa „garstka popiołu” nie zostanie uwieczniona nawet grobowcem.

W przedostatniej strofie pomija pierwszy wers, gdyż odnosi się on bezpośrednio do zawartości opuszczonych strof, w następnych zaś w charakterystyce bohatera przenosi akcent z roli autorytetu, jaką pełni, na przymioty jego ducha, głównie odwagę. Powtarza następnie sformułowanie o młodości i sile zmarłego. Słowacki nie pozwala sobie na taki zabieg, w jego tekście powtórzone informacje dzieli aż siedem strof – w przekładzie Brodskiego występują one tuż obok siebie. Możliwe, że tłumacz zamierzał w ten sposób osiągnąć efekt heroizacji bohatera, typowy dla rosyjskiego eposu ludowego. Jeszcze bardziej uwyrażnia w ten sposób brak nagrody za czyny rycerza („как милостыню получил награду”).

Strofę ostatnią należy uznać za prawdziwe osiągnięcie translatorskie Brodskiego. Podchodząc do świata z absolutnie innej pozycji niż Słowacki (i to zarówno pod względem światopoglądu, stosunku do „sprawy narodowej”, jak i celu wiersza, a nawet indywidualnego wyobrażenia o normach poetyckości), tłumacz

osiągnął odmiennymi środkami bardzo podobny efekt emocjonalny. Zastąpił bowiem chwyt Słowackiego zupełnie innymi, ale funkcjonalnie równie skutecznymi środkami wyrazu. W miejsce apostrofy do Boga zastosował zwrot do niewidzialnego — mniej patetyczny i bardziej neutralny światopoglądowo. Łagodząc nacechowanie „ideologiczne” tekstu, rozszerzył tym samym jego adres czytelnicy. Zachował równocześnie podniosłość tonu, stosując archaiczny zwrot „средоточье света” w miejsce „wysokości” z oryginału. Podobnie brzmi także wyraźnie już przestarzałe i bardzo literackie określenie „kraju obrońców”, które zostało zastąpione słowami „патники отчизны”. Na koniec — w przedostatnim wersie — Brodski stosuje zasadę lustrzanego odbicia znaczeń oryginału: dzień wychodzący „z jasnej niebios bramy” zastępuje wyrażeniem operującym odmiennym przestrzenno-psychologicznym punktem widzenia — prosi, by „niewidzialny” posłał promień „na dno głębokiej jamy”. Ten ostatni zwrot można by właściwie uznać za ekwiwalent opuszczonego w pierwszej strofie passusu o „żebraczej jamie”. Bardzo udany jest też, wymuszony przecież potrzebą regularności wersyfikacyjnej, końcowy rym. Brodski kopiuje tutaj intonację Słowackiego, inwersją zastępując wyraźny sygnał intonacyjny oryginału — niestandardowo zastosowany, ale tak charakterystyczny dla dykcji Słowackiego myślnik.

Konkluzja tej mikroanalizy może być tylko jedna: tłumaczenie Brodskiego to zupełnie inny wiersz, traktujący o czym innym niż tekst Słowackiego, jakkolwiek w tej uniwersalizującej transpozycji utworu polskiego poety przekazana została jedna z jego dwóch zasadniczych warstw semantycznych. Nie mamy jednak danych, aby stwierdzić, czy jest to rezultat świadomej strategii tłumacza, czy po prostu skutek arbitralnej decyzji inicjatora powstania tego przekładu.

Cyprian Kamil Norwid

Brodski przetłumaczył dwa fragmenty dramatu Norwida *Za kulisami* — *Pieśń Tyrteja* (*Песнь Тиртея*) oraz liryk *W pamiętniku* (*В альбом — из фантазии „За кулисami”*), realizując zamówienie na potrzeby książkowej edycji wierszy tego poety¹⁷. Opublikowane zostały one pod pseudonimem — jako tłumacz wskazany był Władimir Kornilow.

Pieśń Tyrteja to utwór napisany w dość typowej dla Norwida konwencji. Jego główną cechą jest charakterystyczna dla tego poety niejednoznaczność wypowiedzi, przejawiająca się w naruszeniu łączności syntaktycznej fraz, w stosowaniu skomplikowanych okresów składniowych i odwoływaniu się do pojęć ogólnych. Wiersz ten operuje taką semantyką i poetyką, dzięki którym spuścizna Norwida postrzegana była w okresie modernizmu jako bliska konwencji neoromantycznej i symbolistycznej, z ich ograniczoną jednoznacznością, podniosłością tonu, odniesieniem do wartości uniwersalnych.

Cechy te dadzą się bez trudu dostrzec w pierwszych wersach utworu:

Czemuż?... ich p i e ś n i już tak mało pewna
Treść — i skażonej całości?
Lutnie ich czemu?... z łomliwego drewna,
A nie ze słoniowej kości?...¹⁸

¹⁷ Ц. Норвид: *Стихотворения*. Москва: Художественная литература 1972, s. 62–65 i 120–121.

¹⁸ Wszystkie cytaty przytaczam według publikacji odnotowanych w dołączonej do tej pracy bibliografii.

Dominantą przekładu dokonanego przez Brodskiego jest — z jednej strony — wyraźnie dające się dostrzec dążenie do zachowania semantyki utworu Norwida, z drugiej natomiast — odejście od składni oryginału, tendencja do syntaktycznego uporządkowania tekstu. Norwid w wersji Brodskiego jest składniowo normatywny. Wystarczy przytoczyć rosyjski odpowiednik zacytowanego fragmentu utworu:

Что же так робок звук их н а п е в а?
Текст у них, право, не новый.
Лютни зачем их из хрупкого древа,
А не из кости слоновой?

Dwa pierwsze wersy tekstu Brodskiego zupełnie gubią trudną do jednoznacznego zinterpretowania niejasność semantyczną, widoczną szczególnie w drugim wersie oryginału, w którym nie da się określić więzi leksykalno-składniowej zwrotu „i skażonej całości”. W redakcji Brodskiego fragment ten zyskuje natomiast cechy całkowicie uporządkowanej całości składniowej. Prawidłowość ta dotyczy całego utworu. Porównajmy dla przykładu następującą strofę:

Choć bóg piekielny nie groźnym już bóstwem
Tobie, przed tobą zjednany:
I ty, w purpurze (która jest ubóstwem),
Ty — król — ty! — czemuś poddany?...

Смело в Аида глядящий угожья,
В платье пурпурной окраски
Торс обернувши (в гнилые лохмоя!),
Царь! Что лепечешь по-рабски?

Ostatecznie należy powiedzieć, że Brodski, tłumacząc *Pieśń Tyrteja*, zachowuje niemal do najdrobniejszego szczegółu semantykę i sens utworu Norwida. Ale stosując podobne Norwidowym skomplikowane okresy syntaktyczne, upraszcza jego składnię, pozabawiając wiersz cechy syntaktycznej niespójności. W przekładzie utwór polskiego poety prezentuje się raczej jako tekst klasycystyczny niż neoromantyczny czy modernistyczny. Na dodatek, z punktu widzenia stylistycznego jest on bardziej modernizowany niż archaizowany. Poza dwoma przypadkami wykorzystania słów o odzieniu archaicznym („древа”, „чресле”) — i to w pozycji rymu, co usprawiedliwia ich użycie koniecznością wersyfikacyjną — przekład jest napisany językiem współczesnym, a użycie w drugim wersie słowa „текст” ujawnia pozycję podmiotu jako kogoś o świadomości metaliterackiej, kogoś stylizującego wypowiedź na klasycyzującą. Jeśli dodać do tego trzykrotne użycie (na 36 wersów) przerwutni („ранним / Солнцем”, „если / нету”, „слуха / Общего”), chwytu tak typowego dla poetyki Brodskiego, to należy stwierdzić wyraźny wpływ na przekład *Pieśni Tyrteja* poetyki samego autora przekładu.

Podobnie rzecz się ma z tłumaczeniem drugiego wiersza Norwida, choć dadzą się tutaj zaobserwować jeszcze inne niż w poprzednim przypadku techniki przekładu. Poza dodatkowym uporządkowaniem składniowym zauważamy wyraźnie odmienną od oryginału tonację stylistyczną. Można ją dostrzec w drugiej strofie wiersza:

Że byłem? — tomów dwunastu na dowód
Pisać?... sił nie mam, bo myśl mię udławia;
Jestem zmęczony! wolę jechać do wód —
Nie na wyjeździe się o Piekło — mawia!

В порядке подтверждения или моды
Томов двенадцать накатать бы кряду...
Устал! Махну куда-нибудь на воды;
Довольно я пространствовал по Аду!

Wskażmy w tekście Norwida archaiczne formy: „myśl mię udławia”, „jechać do wód”, „na wyjezdne”. W przekładzie Brodskiego odwrotnie — zwroty „томов двенадцать накатать бы кряду” czy „махну куда-нибудь на воды” są zdecydowanie kolokwialne, potoczne i współczesne. Należą wręcz do sfery leksyki gminnej. Podobną pozycję podmiotu jak w poprzednim przekładzie manifestuje użycie słowa „tekst” w miejsce neutralnego Norwidowskiego „jako [...] się rzekło” w strofie czwartej.

Konkluzja może być tylko jedna: Brodski, tłumacząc teksty Norwida, sprowadza je do własnego idiolektu leksykalnego, stylistycznego i syntaktycznego, oddając równocześnie dość dokładnie cechy wersyfikacyjne i semantyczne oryginału. Przekład ten można określić jako a d a p t u j ą c y.

Leopold Staff

Brodski przetłumaczył cztery utwory tego poety — dość obszerny wiersz *Rzęsa* oraz trzy miniatury liryczne: *Matka*, *Tołstoj* i *Mowa*. Wszystkie są napisane wierszem wolnym, nie mającym żadnych „uporządkowań naddanych” w warstwie organizacji brzmieniowej. Z punktu widzenia formalnego kształtu utworów Brodski zastosował się do przykazań oryginału, jego zmiany są minimalne. W jednym przypadku (w wierszu *Mowa*) wprowadza dodatkową interlinię, rozbijając wiersz na dwie strofy, w innym zaś (*Rzęsa*) trzecią z czterech dziewięciowersowych strof redukuje do ośmiu wersów. Wprowadza także w kilku przypadkach dodatkowe przerzut-

nie, nieobecne w oryginałach (to, jak pamiętamy, ulubiony chwyt wersyfikacyjny poety, stosowany arbitralnie już w poprzednio omówionych tłumaczeniach). Prześledźmy kolejno te teksty.

RZĘSA

Brodski w całym utworze rezygnuje z wielkich liter na początku wersu (poza uzasadnionymi ortograficznie i składniowo), odchodząc od młodopolskiej tradycji kultywowanej przez Staffa i uwspółcześniając w ten sposób wiersz. W pierwszej strofie wprowadza przerzutnię („свой прежний / вид”), pomija metaforyczne sformułowanie „zieloną patynę” oraz dodaje epitet „белый” określający odpływ:

Podjętą z ziemi suchą gałęzią
Zacząłem zgarniać zieloną patynę
I odprowadzać do odpływu.

[...] И высохшей веткой
я стал подталкивать ряску
к белым дренажным трубам.

Można uznać, że – na zasadzie kompensacji środków stylistycznych – pominięty kolor został zastąpiony innym, choć pojawiają się wątpliwości, czy wprowadzenie bieli rur odpływowych rekompensuje brak zieleni patyny metaforyzującej rzęsę pokrywającą staw. Rezygnując z niej, rezygnuje się też z semantyki dawności, starożytności (wieczności?), której w żaden sposób nie oddaje amplifikowana biel innego elementu rzeczywistości (dlaczego niby raptem rury melioracyjne miałyby być białe?). Jednym słowem: nie ma uzasadnienia dla arbitralnej amplifikacji, nie niosącej funkcji analogicznych do oryginału. Przebiegłość Brodskiego i jego zrozumienie zarówno zasad przekładu, jak i konkretnych uwarunko-

wań określonego tekstu manifestują się jednak w sposób bardziej odległy: otóż w strofie trzeciej – czyli w znacznej odległości od wspomnianej „patyny” (strofa inicjalna) – tam, gdzie w oryginale widnieje sformułowanie „[...] над stawem / Pokryтым grubым зеленым козучем”, Brodski wprowadza pominiętą metaforę: „[...] над тем же прудом, заросшим / патиной зеленоватой”. Staje się więc zadość zasadzie kompensacji zredukowanych elementów.

W drugiej strofie Brodski znów wprowadza dwie przerzutnie („мудрец с изборожденным / проблемами лбом” oraz „И разве / дел нет важней [...]”) i pozwala sobie na dwie zmiany stylistyczne – obie obciążone konsekwencjami konotacyjnymi. Stosuje więc elipsę („Минута – вечности капля”) w miejsce sformułowania neutralnego, oznajmującego („Każda chwila jest kroplą wieczności”); konsekwencją tej zmiany jest nadanie wierszowi znamion aforystyczności oraz wyraźne podniesienie jego tonu – utwór staje się bardziej „literacki”; choć może inne fragmenty polskiego tekstu (por. w tej samej strofie „Мѣдрзес spokojny / О czole myślą rozcięтым”), również (tym razem dzięki inwersji) wyraźnie stylistycznie podniesione, uzasadniają taką decyzję tłumacza. Inną rangę ma natomiast decyzja wprowadzenia w ostatnim wersie tej strofy egzotyzującego sformułowania „И разве / дел нет важней у пана?”. Ewidentny polonizm, stosowany w ruszczyźnie wyłącznie w celu za-sygnalizowania polskości tekstu czy przedstawianych postaci, buduje konotację obcości utworu rosyjskiego, nadaje mu intencjonalnie cechy dzieła tłumaczonego, redukując równocześnie do pewnego stopnia uniwersalność przesłania.

Strofa trzecia przynosi jedną wyraźną redukcję: Brodski, wyliczając za Staffem obiekty przemysłów bohatera odsyłające do kręgu spraw wiecznych, pomija wieżę Eiffla. Dla pokolenia polskiego poety dzieło francuskiego inżyniera mogło być rzeczywiście „cudem techniki” – a odsunięte na dalszy plan przez technologiczne sza-

leństwa naszego stulecia, w rówieśnikach Rosjanina nie budzi już ono takich skojarzeń. W tej strofie Brodski wprowadza też aż trzy przerzutnie nieobecne w oryginale oraz zmniejsza jej objętość o jeden wers, nie redukując liczby elementów prezentowanego świata.

Strofa czwarta poza sformułowaniem kompensującym „patynę” nie przynosi żadnych zmian semantycznych, natomiast finałowy dwuwiersz zawiera dodatkową przerzutnię oraz redukcję: w wierszu Staffa ptaki śpiewają „w gałęziach”, w wersji Brodskiego zaś po prostu śpiewają.

TOŁSTOJ

Krótki, czterowersowy wiersz dostarcza sporo materiału do refleksji. Przytoczmy oryginał i przekład:

Tołstoj uciekł od smutku,
Miał wszystko, więc nie miał nic.
Idę radośnie w skwarze dróg,
Właściciel swego cienia.

Толстой бежал от печали.
Все имел, не имея
ничего. По жаре
шел, владея лишь тенью.

Pierwsze wersy są niemal identyczne, przynajmniej o tyle, o ile jest to możliwe w przypadku tekstu przekładu. Drugi przynosi jedynie odrzucenie relacji wynikania zawartej w sformułowaniu Staffa oraz — tak samo jak wers kolejny — nieobecną w oryginale przerzutnię. Następnie Brodski rezygnuje z pierwszej osoby gramatycznej oraz odrzuca epitet „radośnie”, który stanowi główny czynnik waloryzujący rzeczywistość przedstawioną w polskim tekście. Tymczasem właśnie to słowo nadaje wartość brakowi czy odrzuce-

niu dóbr materialnych, albo – szerzej – własności w ogóle. Tolstoj Staffa jest szczęśliwy, idąc „radośnie” przez uciążliwy (bo przecież „w skwarze”) świat, gdyż nie posiada nic, jest tylko „właścicielem swojego cienia”. Owa radość oraz gramatyczna forma pierwszej osoby przesądzą o sensie wiersza¹⁹. Brak staje się aktem odrzucenia własności i „marności tego świata” tylko wtedy, gdy jest aktem woli – a to sygnalizuje właśnie „osobista” wypowiedź bohatera. Tolstoj Brodskiego jest obserwowanym przez kogoś z zewnątrz, jak gdyby ze współczuciem, nędzarzem, który w spiekocie wlecze się przez świat, nie mając nic – nędzarz? jurodiwyj? Wiersz Brodskiego nie jest manifestem etycznym, raczej konotuje współczucie. Może manifestuje się w tym różnica polskiej i rosyjskiej optyki – choć nie sędzę, by należało sięgać aż tak daleko.

MATKA

Tłumacz w całym wierszu rezygnuje z wersalików na początku wersów (motywacja najpewniej jak wyżej). W pierwszej strofie zaskakuje pominięciem przerzutni „[...] bieguny / Kołyski [...]” zastosowanej przez Staffa i dosłownym sformułowaniem „[...] колышет / люльку с младенцем” zastępuje metonimię „trąca nogą bieguny / Kołyski”. Dodaje też, że postać czyni to „w milczeniu”. W strofie drugiej Brodski rezygnuje z paralelizmu składniowego „Ale już nie ma kołyski, / Ale nie ma już dziecka”, wprowadzając w to miejsce daleko idące rozbicie składniowo-wersyfikacyjne (w pięciu wersach aż trzy przerzutnie). Zabiegi te także wyraźnie modernizują wiersz.

¹⁹ Prof. J. Szymak-Reiferowa uważa, że zmiana osoby gramatycznej z trzeciej na pierwszą osobę w drugim dystychu służy skonstrastowaniu postawy bohatera i podmiotu (*porte-parole* autora) i jest wykładnią różnicy „postaw życiowych dwóch twórców”. Z mojej perspektywy zmiana ta nadaje bohaterowi znamiona podmiotu. Dopiero wyzbywszy się wartości doczesnych, Tolstoj Staffa mówi w pierwszej osobie, czyli uzyskuje tożsamość. I właśnie wtedy teza etyczna, jako efekt samoświadomienia, uzyskuje wymiar postulatu uniwersalnego.

Mowa

Podobnie jak w poprzednich przypadkach Brodski odrzuca inicjalne wersaliki. Wprowadza poza tym podział na dwie strofy, podczas gdy tekst Staffa jest stychiczny. Na dodatek na styku strof umieszcza przerzutnię (i jeszcze jedną w drugiej strofie). Zmiany semantyczne nie są tutaj znaczące.

Podejrzewam, że zarówno w przypadku tego wiersza, jak i utworu *Matka* zabiegami technicznymi pragnął tłumacz „zasłonić”, „zakryć” znaczny poziom banalności utworów Polaka, przesuwając akcent z warstwy semantycznej na funkcję autoteliczną.

Konstanty Ildefons Gałczyński

Brodski przetłumaczył sześć utworów Gałczyńskiego. Poezja autora *Zaczarowanej drożki* miała dla niego we wczesnym okresie twórczości duże znaczenie ze względu na stosowany przez polskiego poetę model wersyfikacyjny oraz ciepłoironiczny dystans do rzeczywistości. Od tego modelu odbiega *Pieśń o fladze*, która uosabia stereotyp polskości ukształtowany w kręgach rosyjskiej inteligencji (o czym wspominałem wcześniej).

Interesują mnie tutaj przede wszystkim dwa tłumaczenia wierszy Gałczyńskiego – ze względu na typowość, swoistą modelowość zastosowanych w nich rozstrzygnięć translatorskich, które określają postawę Brodskiego wobec tłumaczonych utworów. Generalnie bowiem przekłady wierszy Gałczyńskiego dokonane przez Brodskiego podzielić należy na trzy grupy:

a) te, w których Brodski z wielką precyzją odtwarza reguły organizacji fonostylistycznej wierszy oraz ich semantykę (*Małe kina* i, z pewnymi drobnymi zastrzeżeniami, *Anińskie noce*);

b) te, w których zastosowane przekształcenia translatorskie, mimo znacznych ingerencji w warstwę fonostylistyczną, nie do-

prowadzają do zasadniczych zmian semantycznych (*Koń w teatrze* oraz *Zaczarowana dorożka*);

c) te, w których deformacje w sferze organizacji fonetycznej oraz stylistycznej mają znaczące skutki dla semantyki utworów (*W leśniczówce* oraz *Pieśń o fladze*).

Uważam, że odrębnej analizy wymaga *Zaczarowana dorożka* (niezależnie od tego, że została zakwalifikowana do drugiej grupy). Wynika to zarówno z rangi tego utworu, jak i poziomu skomplikowania oraz różnorodności „taktycznych” decyzji tłumacza. Zadanie to pozostawiam na inną okazję, gdyż – jak się wydaje – strategia Brodskiego w tym przypadku (mimo że interesująca partykularnie) nie wnosi nic takiego, czego nie da się wykazać, analizując te dwa utwory, które wskazuję w trzecim punkcie typologii²⁰.

W LEŚNICZÓWCE

W pierwszej strofie Brodski zostaje zwiedziony klasycznym fałszywym homonimem – tłumaczy „kapelę” jako „купель” (co znaczy: chrzcielnica). Zresztą dwa pierwsze wersy tego przekładu trudno uznać za udane. Porównajmy:

Tu, gdzie się gwiazdy zbiegły
w taką kapelę dużą [...]

Здесь, где купелью сонной
звезды мой смех встречают [...]

Nawiasem mówiąc, uwagę tę formułuję tu tylko dla porządku. W istocie bowiem pomyłki czy błędy tłumacza nie mające znamion decyzji systemowych nie są dla krytyki przekładu same w sobie inte-

²⁰ Analizę tłumaczenia *Zaczarowanej dorożki* Gałczyńskiego zawiera artykuł: B. P a w l e t k o: Czy Josif Brodski „zaczarował” dorożkę Gałczyńskiego? W: *Brodski w analizach i interpretacjach*. Red. P. F a s t, J. M a d l o c h. Katowice: Śląsk 2000, s. 113–132.

resujące. W wierszu tym natomiast zwraca uwagę charakterystyczne ze względu na częstotliwość występowania dodawanie słów (najczęściej w funkcji epitetów) ukierunkowujących odmiennie niż w oryginale odbiór semantyczny tłumaczenia. Przytoczmy kolejne przykłady ilustrujące tę tendencję. Już w pierwszej strofie Brodski amplifikuje (półgrubą czcionką wyróżniam te elementy, które ulegają w przekładzie wyraźnym modyfikacjom):

[...] **dom**ek z **cz**erwonej **ce**gły
rumieni się na wzgó**rz**u:
to leśniczo**w**ka **P**ranie,
nasze **j**esienne **m**ieszkanie.

кирпичный до**м**ик **сп**асенный
холм **з**олотой **в**енчает
в лесни**ч**естве **П**ране, ставшем
осенним **сп**асеньем **на**шим.

Rzeczywistość przedstawiona w tym fragmencie przekładu zdecydowanie różni się od wykreowanej przez Gałczyńskiego, u którego ma ona cechy świata neutralnego, a nawet pogodnego. W przekładzie Brodskiego dotyczące leśniczówki epitety „uradowany” i „będący naszym jesiennym ratunkiem (ucieczką)” sugerują zupełnie inny nastrój i postawę podmiotu wobec opisywanego świata. Ów nastrój w wierszu oryginalnym jest konsekwentnie pogodny — stojąca na stole w leśniczówce lampa naftowa jest „gadatliwa, promienna”, w przekładzie Brodskiego zaś znów uzyskuje odmienne kwalifikacje; dzień, który u Gałczyńskiego po prostu „minął”, w wersji Brodskiego „z cichym, niejasnym bólem umiera”, równocześnie zaś „zapada stopniowo mrok”:

Za oknem las i pole,
las — rozmowa sosnowa;

minął dzień i na stole
stoi lampa naftowa,
gadatliwa, promienna
jak ze stołu Szopena.

За окнами лес и поле,
лес — разговор сосновый.
С тихой неясной болью
день умирает новый,
и меркнет свет постепенно,
словно свечи Шопена.

Podobne kierunkowe zmiany semantyki przekładu można zaobserwować także w ostatniej strofie utworu:

Gwiazdy jak śnieg się sypią,
do leśniczówki wchodzi
każdą okienną szybą,
każdą wrześniową nocą;
w twoim małym lusterku
noc świeci gwiazdą wielką.

И звезды, как снег, **заносят**
крыльцо лесничества Пране.
Но каждой сентябрьской ночью
в **забитой оконной раме** —
в нашей **комнате грустной,**
сердцу биться мешая,
в твоём зеркальце узком
светит звезда большая.

Brodski nie dość, że konsekwentnie nadaje tekstowi wymowę pesymistyczną i skłaniającą do odbioru uDRAMATYZOWANEGO, to amplifikuje utwór o dwa wersy:

в нашей **комнате грустной,**
сердцу биться мешая,

które jednoznacznie przenoszą uwagę z opisywanego świata na przeżycia bohatera lirycznego. Nastrój utworu nie jest już rezultatem jakości przedstawianego fragmentu świata, lecz staje się jednoznacznie równy stanowi psychosomatycznemu bohatera. To, co u Gałczyńskiego ewokuje świetlistą spokojną radość, u Brodskiego okazuje się źródłem przeżywania smutku, przygnębienia, dramatyzmu.

Na tym się jednak rzecz cała nie kończy. W środkowych strofach utworu można bowiem zaobserwować deformacje translatorskie ewokujące nieco inną semantykę. Przytoczmy czwartą strofę:

W nocy tu tyle nuceń
i śpiewań, aż do rana.
Księżyc w srebrnej peruce
gra jak Bach na organach
i płynie **koncert wielki**
przez dęby i przez świerki —
to leśniczówka Pranie:
nocne koncertowanie

Месяц в серебряной чаше,
в теплом ночном тумане,
одетый в парик блестящий,
играет, как Бах на органе.

А путь сверкающий Млечный
ночные холмы объемлет.
И этой музыке вечной
лесничество Пране внемлет.

W tekście Gałczyńskiego świat ograniczony jest do niewielkiego wycinka rzeczywistości — leśniczówki Pranie i jej otoczenia. Sprowadza się do bardzo konkretnych wrażeń i doznań, mających wymiar — chciałoby się rzec — bardzo prywatny, nie odnoszony do żadnych kontekstów zewnętrznych, nie uogólniany. Niejako partykularny. Ma charakter jednostkowy, intymny. Nawet księżyc — w końcu ciało niebieskie — jest w tym utworze elementem świata oswojonego, nieco żartobliwie ustrojonym w perukę.

W przekładzie Brodskiego — dokładnie na odwrót. Świat ma wymiar wszechświata. Leśniczówka Pranie, położona wśród nocnych wzgórz, staje się fragmentem Drogi Mlecznej, a wielki bachowski koncert księżycy, będący elementem prywatności bohatera, przekształca się w wieczną muzykę. Dwie strofy dalej dwa wersy Gałczyńskiego: „księżyc na każdej ścianie, / nocne muzykowanie” przekształcone są, zgodnie z tą tendencją, w sformułowanie, w którym księżyc jest nieśmiertelny:

У каждой стены кирпичной
месяц поет бессмертный.

Analizując ten przekład, dostrzegamy dwie pozornie odmienne tendencje semantyczne realizowane przez tłumacza: jedną, w której rezultacie utwór uzyskuje nastrój pesymistyczny, minoryowy, nieco elegijny, drugą — zmierzającą do nadania mu semantyki uniwersalistycznej, której efektem jest przekład konkretnych faktów i subiektywnych wrażeń bohatera na język egzystencjalnego uogólnienia.

Pierwsza z tych tendencji deformuje sens wiersza Gałczyńskiego, przekształcając pogodną wizję świata polskiego poety w dość ponury obraz świata oglądanego z pozycji Brodskiego. Druga natomiast zupełnie zmienia proponowany przez tekst poziom uogólnienia. Wiersz Brodskiego staje się deklaratywnie filozoficzny. Użytku wymiar stematyzowanej wypowiedzi o ludzkiej kondycji²¹.

Bohater wiersza Gałczyńskiego po prostu przeżywa swój świat, który jest pogodny i piękny, bohater Brodskiego żyje w świecie egzystencjalnych, kierkegaardowskich niemal nieuchronności i widzi w swoim losie parabolę człowieczego świata w ogóle.

PIEŚŃ O FLADZE

Zupełnie inaczej wygląda strategia postępowania Brodskiego jako tłumacza *Pieśni o fladze*. Ale też wiersz ten wyrasta z innych korzeni, związany jest z innym kręgiem zagadnień, powstał w innym czasie i artykułuje zupełnie inny etos. Gałczyński napisał go podczas pobytu w stalagu Altengrabow, w październiku 1944 roku. Wiersz jest wyrazem patriotycznej postawy, charakterystycznej w rozpoznaniu młodego Brodskiego dla Polaków, stanowi manifestację owego polskiego niezależnego ducha, słynącego z tradycji wojskowych i patriotycznych. Wydaje się, że Brodski przełożył ten wiersz powodowany właśnie ową wolnościową legendą Polski, stanowiącą na przełomie lat 50. i 60. przedmiot admiracji i swoistego kultu w Rosji. Moment, w którym przekład powstawał, nastawienie projektowanego odbiorcy, którego wizję polskości utwór winien utwierdzać — to zasadnicze elementy mające wpływ na

²¹ Dziękuję p. prof. J. Szymak-Reiferowej za sugestię, że odmienność w sposobie kreowania obrazu świata może u Brodskiego wynikać z innych niż u autora oryginału doświadczeń życiowych. W przekładzie widać bowiem ślady dacz, w których przemieszkował samotnie lub w towarzystwie przyjaciółki. W realiach wprowadzonych do przekładu można odnaleźć także pewien ślad realiów domu na zesłaniu w Norińskiej.

wybór tego utworu do tłumaczenia oraz na zastosowaną strategię translatorską.

Porównanie oryginału z przekładem zaskakuje znaczną różnicą w ich objętości: oryginał ma 65 wersów, przekład – 100. Tłumacz korzysta więc nieustannie (w 54 procentach) z amplifikacji. Cóż więc dodaje Brodski w swojej wersji utworu Gałczyńskiego?

Po pierwsze, amplifikuje fragmenty utworu o sformułowania w żaden sposób przez oryginał nie „projektowane”. Dzieje się tak na przykład w pierwszej tercynie wiersza:

Jedna była – gdzie? Pod Tobrukiem.
Druga była – hej! Pod Narwikiem.
Trzecia była pod Monte Cassino.

Польское знамя Тобрука
встречает под Нарвиком друга,
встречает, как мертвого сына,
знамена Монте Кассино.

Taki rodzaj amplifikacji to standardowa technika w tym przekładzie. Bardzo często zupełnie proste, neutralne sformułowanie, niosące elementarną informację, uzupełniane jest komentarzem zdecydowanie emocjonalnym, osadzającym zdarzenie w charakterystycznym kontekście i zmieniającym sens wiersza:

Lecz wołały flagi: – Nie płaczcie!

В безумном грохоте боя
знамена между собою
друг другу шепчут: не плачьте,

[...] flaga jak ballada Szopenowska,
co ją tknęła sama Matka Boska.

[...] за то, что ходит **в заплатах,**
как смерть у Шопена в балладах,
за то, что **ночью устало**
его Богоматерь латала.
Для смерти любая причина
подходит в грохоте боя.

W tym ostatnim przypadku mamy już do czynienia z nieco innym sposobem amplifikowania tekstu, polegającym nie tylko na dodawaniu nie istniejących w oryginale fragmentów (co obserwujemy w dwóch ostatnich wersach), lecz na rozbudowywaniu istniejących sformułowań przez inkrustowanie ich epitetami, dookreśleniami itd. (jak w pierwszych trzech wersach ostatniego cytatu). Aby dokładnie zilustrować tę technikę amplifikacji, zanalizujemy następujący fragment:

A każda jak zorza szalona,
biało-czerwona, białoczerwona!

czerwona jak puchar wina,
biała jak śnieżna lawina,
biało-czerwona.

И каждое знамя — **с дырою.**
И плотью своей дырявой
сходно с земной зарею,
с польскою, с бело-кровою.

И вьется сквозь снежную замять
бело-кравый, как память,

**флаг, овсянный славой,
белый, как снег лавинный,
кровавый, как сумрак винный,
бело-кровавый.**

W pierwszym wersji tego fragmentu zawarty jest motyw dziury we fladze, który w oryginale występuje kilkanaście wersów niżej. Następnie Brodski niejako „uzupełnia” tekst Gałczyńskiego, z jednej strony dodając mu patosu i podniosłości, stanowiących konotację bitewnych doświadczeń i sławy, z drugiej zaś dookreślając b e z p o ś r e d n i m odwołaniem do polskości. Dodatki te zawierają konstatacje oceniające, wprowadzają cechy, które w ówczesnym rosyjskim stereotypie charakteryzują polską tradycję wolnościową — Brodski dwukrotnie pisze: „[зная] Останется честным и чистым”; „Останется чистым и правым”.

Najwyraźniejszym jednak dookreśleniem przydającym wierszowi Gałczyńskiego bitewnego patosu i tonu martyrologicznego jest zmiana leksykalna: Brodski zawsze (!) — zamiast sformułowania „biało-czerwona” (11 razy u Gałczyńskiego) — pisze „biało-krwawa” (9 razy). Neutralne określenie Gałczyńskiego zyskuje w przekładzie wymiar epitetu metaforycznego, niosącego sensy analogiczne do tych, które wprowadzane są przez tłumacza przez różne opisanie wcześniej rodzaje amplifikacji. Charakterystyczne jest także, że Gałczyński ani razu nie używa w swoim utworze na określenie koloru polskiej flagi epitetu „krwawa” ani nie stosuje żadnych sformułowań, które przywoływałyby tę konotację.

Biorąc pod uwagę wskazane tu cechy rosyjskiego przekładu *Pieśni o fladze*, trzeba powiedzieć, że jest to utwór bardzo daleki od polskiego oryginału, zbliżający się już raczej do tego, co należy nazwać czystą adaptacją — nawet nie adaptującym tłumaczeniem.

W przypadku obu analizowanych tu tłumaczeń postawa Brodskiego — mimo że na pierwszy rzut oka odmienna — jest jednak zdecydowanie analogiczna. Przekłady łączy strategia adaptacyjna

tłumacza, który – choć za każdym razem inaczej – wyraźnie zmierza do nadania finalnemu produktowi aktu translatorskiego cech odmiennych od oryginału. W pierwszym przypadku polega to na deformacji semantyki dzieła, w drugim – zarówno warstwy ekwiwalencji formalnej, jak i sfery semantycznej. Jeśli chodzi o przekład *Pieśni o fladze*, to deformację semantyczną można by jednak określić jako próbę nasilenia sensu oryginału, natomiast wiersz *W leśniczówce* ujawnia, że tendencją tłumacza jest dysjunkcja, zmierzanie w kierunku przeciwnym niż oryginał.

Jakkolwiek by to interpretować, w analizowanych przypadkach Brodski jawi się jako twórca wykorzystujący w istocie teksty oryginalne i adaptujący je w zgodzie z własnymi celami i wyobrażeniami.

Diagnozie takiej zdaje się przeczyć obecność w jego dorobku translatorskim związanym z twórczością Gałczyńskiego takich dokonań, które zachowały w przekładzie postać bliską formalnie i semantycznie oryginałom. Wyjaśnieniem może tutaj być hipoteza, że *Małe kina*, *Anińskie noce* i *Zaczarowana dorożka* to utwory, których semantyka (szczególnie dotyczy to pierwszego z tych wierszy) niemal całkowicie zbieżna jest z nastrojem i wymową semantyczną ówczesnej twórczości samego Brodskiego. Jeśli chodzi o ostatni z tłumaczonych przez rosyjskiego poetę utworów – *Konia w teatrze* – można założyć, że ów satyryczny wiersz potraktował on raczej jako zadanie wersyfikacyjne, gdyż trudno byłoby odnaleźć w nim jakiegokolwiek pokrewieństwo z modelem myślenia tłumacza. Nie należy zapominać, że wszystkie przełożone wówczas przez Brodskiego utwory Gałczyńskiego, poza *Pieśnią o fladze*, zostały zlecone na potrzeby publikacji zbioru wierszy polskiego poety po rosyjsku i Brodski praktycznie nie miał wpływu na dobór tekstów. Jedyne wiersz tłumaczony przez niego z własnej inicjatywy dotyczył takiego kręgu problemów i odnosił się do takiej tradycji, która nie mogła być wówczas zaakceptowana przez zarządców oficjalnej kultury, był natomiast entuzjastycznie przyjmowany w obiegu alternatywnym (o czym już wspominałem).

Czesław Miłosz

Brodski przetłumaczył sześć utworów polskiego noblisty – wszystkie w latach 1976–1982, czyli w okresie emigracyjnym, stanowiącym w jego własnej twórczości czas dokonań dojrzałych. Nie można wykluczyć istnienia w archiwum poety innych tłumaczeń z Miłosza, gdyż – jak wspominałem – darzył on swego wielkiego przyjaciela i jego poezję ogromną estymą i wielokrotnie się do niego odwoływał.

Utwory te pochodzą z różnych okresów twórczości Miłosza – od roku 1944 do 1975. Poza chronologicznie najstarszym z nich – *Skargą dam minionego czasu* – wszystkie pozostałe napisane są białym wierszem, pozbawionym wyraźnej regularności wersyfikacyjnej (pewną tendencję sylabotoniczną da się dostrzec w utworze *Dziecię Europy*, *Udane życie* charakteryzuje się niewielką regularnością toniczną). Uwaga tłumacza w przypadku wierszy tego typu kieruje się więc niejako naturalnie na aspekt stylistyczny i semantyczny przekładu, gdyż element formalny uzyskuje duży poziom redundancji. Naturalnym sposobem tłumaczenia wierszy tego rodzaju jest przemienne stosowanie amplifikacji i redukcji, co pozwala oddać znaczenia i sens utworu, bez wnikania się w technikę tłumaczenia literalnego. Zbadajmy, jak rzecz ta wygląda w dokonanych przez Brodskiego tłumaczeniach Miłosza.

SKARGA DAM MINIONEGO CZASU

W tym utworze obserwujemy nieznaczne odejścia od tekstu oryginału. W pierwszym wersie („Nasze suknie fałdziste zdarły się na drogach”) dochodzi jedynie do dość znamienego przeformułowania, mianowicie pewna „samoistność” degradacji wartości w oryginale zastąpiona została w przekładzie sformułowaniem („Наши платья втоптала в грязь большеakov пехота”) sugerującym inną niż upływ czasu przyczynę niszczących działań. Taką różnicę w semantyce byłbym jednak skłonny zbagatelizować, gdyż

zniszczenie wartości przez ową „piechotę” da się zinterpretować jako rezultat działania historii, analogicznie do sformułowania znajdującego się w czwartym wersie wiersza Miłosza („Pierścienie z naszych palców ciemni ludzie zdjęli”). Charakterystyczne jest jednak dwukrotne (na 10 wersów) użycie przez Brodskiego *enjambement* – chwytu, którego nie stosuje Miłosz. Przy tym w jednym przypadku jest to przerzutnia między strofami, zabieg bardzo charakterystyczny dla Brodskiego.

PRZEDMOWA

W *Przedmowie* działania Brodskiego, naruszające koherentność wiersza Miłosza, idą nieco dalej. Po pierwsze więc, aż trzykrotnie stosuje on przerzutnię, która nie jest uzasadniona regułami wersyfikacyjnymi (rymem czy rytmem). Po drugie, przeformułowuje jeden z wersów w taki sposób, że zmienia to sens oryginału. Miłosz pisze:

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając,
To, że późno pojąłem jej **wybawczy cel**,
To jest i tylko to jest ocalenie.

Brodski oddaje to w sposób następujący:

В неумелых попытках пера добиться
стихотворенья, **в стремлении строчек** к недостижимой
цели, —
в этом, и только в этом, **как выяснилось**, спасенье.

Deformacja to niezwykle ważna dla semantyki całego utworu. W dziele oryginalnym rzecz tyczy bowiem sensu poezji, który poeta upatruje w jej oddziaływaniu, w kształtowaniu przez nią świata. Poezja ma „wybawczy cel”. Dla Brodskiego sensem poezji jest poezjowanie, „**zdążanie** wersów [to synekdocha poezji — P.F.] do **nieosiągalnego celu**”. Różnica to kapitalna; wsparta jeszcze

relatywizującym odniesieniem do sądu o poezji — Brodski pisze „jak się okazało”, dla Miłosza zaś twierdzenie o celu poezji jest bezwzględne, według niego tak, a nie inaczej po prostu jest, nic się tu „nie okazuje”.

Gdyby argumentacja na tym się kończyła, wywód byłby dość słaby, zaś racje przemawiające za sformułowanym poglądem dość nikłe — w końcu to tylko jedna niewielka (choć dla mnie zasadnicza) fraza. Brodski posuwa się jednak w swych autorskich kompetencjach znacznie dalej. Przekład nie zawiera bowiem całej strofy z Miłosza, która w sposób dyskursywny (sygnalizowany jedynie w analizowanym przed chwilą fragmencie) jednoznacznie komunikuje:

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panińskiego pokoju.

Opuszczenie tego fragmentu, kluczowego dla sensu całego utworu, oraz wskazane wcześniej przeformułowanie w następnej strofie to wystarczająco mocne przesłanki stwierdzenia, że Brodski tak dalece zmienia utwór Miłosza, iż nadaje mu nowy sens — przekład jest w istocie wariacją na temat wzięty z wiersza Miłosza, wariacją graną w innej tonacji i choć stworzoną za pomocą niemal tej samej harmonii (gdyby nie przerzutnie), to będącą jednak innym utworem. Z rosyjskiego przekładu poznajemy bowiem nie Miłosza, lecz Brodskiego wyobrażenie o roli poezji²².

²² Jak zauważa p. prof. J. Szymak-Reiferowa, przyczyna opuszczenia w przekładzie strofy deklarującej wprost przesłanie ideowe utworu może być inna niż ideowo-semantyczna. Czesław Miłosz zasugerował, że Brodski mógł korzystać z wydania *Wierszy* przygotowanego przez Oficynę Poetów i Malarzy w Londynie w roku 1967, w którym to wydaniu strofa ta została pominięta.

DZIECIĘ EUROPY

Temu cyklowi towarzyszyć będzie mniej radykalny komentarz. W sferze organizacji tekstu Brodski wprowadza zmiany niewielkie — dodaje sześć przerzutni i opuszcza jeden dystych w wierszu czwartym. Ponieważ Miłosz jedynie rozwija w nim, peryfrazuje przesłanie zawarte w poprzednich partiach tekstu, trudno tę zmianę uznać za znaczącą dla sensu utworu. Jedna tylko deformacja daje podstawy do interpretacji wykazującej pewną zmianę orientacji myślowej przekładu w porównaniu z oryginałem. W przedostatnim dystychu pierwszego wiersza Miłosz pisze:

Jak należy się ludziom poznaliśmy dobro i zło.
Nasza **złośliwa mądrość** nie ma sobie równej na ziemi.

W przekładzie Brodskiego brzmi to następująco:

Как положено людям, мы poznali добро и зло.
Наша **подлая мудрость** себе не имеет равных.

Aby wyjaśnić istotę znaczenia wprowadzonej przez Brodskiego deformacji, należy przypomnieć, że wiersz Miłosza napisany jest w konwencji liryki maski, w której podmiotem pierwszoosobowej wypowiedzi sformułowanej w liczbie mnogiej są jacyś „my”, charakteryzujący siebie jako ludzi niezwykle racjonalnych, umiających docenić uroki życia, pragmatycznych. Określają oni swoją mądrość jako „złośliwą”, wkładając w ten epitet raczej znaczenie błyskotliwości i dojrzałego dystansu do rzeczy (dobra i zła), które u innych wywołują emocje.

W przekładzie cecha ta zmienia się absolutnie i zyskuje wymiar etyczny, niemożliwy i niedopuszczalny przy tak koherentnie skonstruowanej psychicznej i aksjologicznej konstytucji podmiotu. W sformułowaniu tym słychać dialogowo wpleciony głos autora-tłumacza, który podsuwa czytelnikowi nie zapisaną, choć *implici-*

te obecna w utworze Miłosza ocenę opisywanej w wierszu postawy — tyle że w oryginale jest ona ukryta w strukturze głębokiego sensu wiersza (chciałoby się powiedzieć: jest ekwiwalentem semantycznym podmiotu całego utworu), w przekładzie zaś staje się nieuzasadnionym „dobrem” zbiorowego bohatera wiersza. Z psychologicznego punktu widzenia to niemożliwe, by podmiot dokonywał tak daleko idącej deziluzji czy wręcz autokompromitacji. Podmiot Miłosza przez określenie „złośliwa mądrość” również wykazuje się autodystansem, ale dystans ten nie stawia pod znakiem zapytania tożsamości mówiącego (określenie to można również uznać za ingerencję instancji autorskiej, ale jest ona na tyle subtelna, że nie podważa psychologicznego obrazu podmiotu).

ELEGIA DLA N.N.

Przekład *Elegii dla N.N.* Miłosza zawiera niewiele istotnych zmian. Dwie deformacje dadzą się wyjaśnić przyczynami dość oczywistymi. Kiedy bowiem frazę „Myślę niechętnie o domu między jeziorami [...]” tłumaczy Brodski jako „[...] вспоминаю невольно о доме в краю озерном [...]”, można uznać, że jest to rezultat interferencji międzyjęzykowej, choć zmiana taka deformuje stosunek podmiotu wypowiedzi do jej obiektu. Jego niechęć do kraju młodości (myśli jednak o tym „niechętnie”, nie zaś „chcąc, nie chcąc”) wpływa wyrażnie na całą charakterystykę bohatera. Inaczej rzecz wygląda w przypadku frazy: „Cóż z tego, że tęsknimy do rzeczy samych w sobie” przełożonej na „Где ж тут в собственной разобраться сути”. Tutaj wątpliwość Miłosza dotycząca metafizycznych tęsknot podmiotu wypowiedzi zastąpiona jest przez Brodskiego zwątpieniem w możliwość określenia własnej tożsamości. O tyle jednak rzecz da się usprawiedliwić, że oba te sformułowania sytuują świadomość podmiotu w sferze refleksji egzystencjalno-metafizycznej i jako takie określają jego świat duchowy.

Dwie zmiany wprowadzone przez Brodskiego mają jednak znaczenie nieco ważniejsze. Oto pierwszy z fragmentów:

I tylko wyrzut sumienia, że nie kochaliśmy jak należy
Biednego popiołu w Sachsenhausen
Miłością absolutną nad miarę człowieka.

I przekład Brodskiego:

Лишь сомнение порою мелькнет, что мог бы
прах печей в Заксенхаузене быть нам чуть-чуть дороже.
Впрочем, тело не может влюбиться в пепел.

Obserwujemy tutaj wyraźną zmianę semantyczną. Po pierwsze, „wyrzut sumienia” Brodski zastępuje „wątpliwością”, osłabiając rangę stawianego przez Miłosza problemu odpowiedzialności, po drugie zaś pozbawia „popiół z Sachsenhausen” epitetu „biedny”, uzyskując ten sam efekt emocjonalnego „ostudzenia”. Po zawarciu w dwóch wersach ekwiwalentu informacyjnego trzech wersów Miłosza, Brodski amplifikuje tekst o aforystyczne stwierdzenie, że „ciało nie może zakochać się w popiele”. To sens nieobecny w wierszu Miłosza. Chwyt aforystycznego dopowiedzenia, wykraczającego poza ramy partykularnego sensu wypowiedzi, jest dość charakterystyczny dla oryginalnej twórczości Brodskiego.

Najważniejsza ingerencja w tekst Miłosza polega jednak na tym, że Josif Brodski opuszcza całą przedostatnią strofę oryginału, która brzmi:

Winy twoje i moje? Nieduże winy.
Sekrety twoje i moje? Drobne sekrety.
Kiedy podwiązują szczękę, w palce wkładają krzyżyk
I gdzieś tam szczeka pies i błyszczy gwiazda.

Trudno zrekonstruować motywację tej decyzji. Można chyba przyjąć, że – podobnie jak w przypadku *Przedmowy* – Brodski świadomie rezygnuje z niemal dyskursywnego określenia postawy

bohatera wiersza Miłosza, bowiem unikanie jednoznacznych sformułowań, których semantyka ociera się o granicę banału, to charakterystyczna cecha jego idiolektu. Niezależnie jednak od estetycznych przekonań Brodskiego decyzja taka jest świadectwem jego kreatywnej, nadkompetencyjnej, „autorskiej” postawy wobec oryginału.

UDANE ŻYCIE

Podobne postępowanie tłumacza ujawnia przekład wiersza *Udane życie* – Brodski rezygnuje z przełożenia jednego wersu, brzmiącego „Nikt nie sztydził z dobrej natury człowieka”. Jednoznaczność diagnozy Miłosza, wartościująca oczywistość jego konstatacji, najwyraźniej przeszkadzała tłumaczowi, który uznał, że znaczenie tej frazy powinno być oddane na innym pięttrze organizacji semantycznej utworu – w sferze jego całościowego sensu. W przypadku tego wiersza wspomnieć należy jeszcze tylko o tłumaczeniu samego tytułu. Brodski oddaje go słowem *Счастливец*, co również nie pozostaje bez konsekwencji semantycznych dla całości. Tytuł Miłosza sugeruje, iż wiersz jest próbą określenia modelu życia, które można opisać jako udane. Tytuł Brodskiego podsuwa natomiast myśl, że rzecz dotyczy partykularnego przypadku, pojedynczego „szczęściarza”. Zmiana jest istotna, dlatego decyzja tłumacza zyskuje rangę zachowania obciążonego niejako bezpośrednią asercją autorską.

PO DRUGIEJ STRONIE

Niewielkiego komentarza wymaga także ten ostatni z tłumaczonych przez Brodskiego wierszy Miłosza. Po pierwsze, niezwykle spokojny tok intonacyjny oryginału naruszony jest dwukrotnym użyciem przerzutni. Jego koherencja stylistyczna również jest rozbita przez zastąpienie absolutnie neutralnego określenia „grały patefony” sformułowaniem „наяривали патефоны”, przynależ-

nym do sfery kolokwialnej z odcieniem prymitywizmu. Nieco zaskakuje także zastąpienie „zdziwienia”, będącego cechą „kraju po drugiej stronie”, słowem „возмущение”, czyli „oburzenie”, odmiennie charakteryzującym ów kraj. Należy pamiętać, że „zaświat” opisywany jest przez Miłosza jako kraina obojętności. Deformacja Brodskiego czyni zeń przestrzeń aktywności²³.

Tadeusz Różewicz

KTO JEST POETA

Tadeusz Różewicz jest drugim oprócz Szymborskiej poetą wielkiego formatu, który nie trafił często na warsztat Brodskiego-tłumacza. Rosyjski poeta przełożył tylko jeden jego wiersz — pochodzący z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (z roku 1962) utwór *Kto jest poetą*. Wiem też od Tadeusza Różewicza, że w młodości Brodski pracował nad przekładem jego poematu *Et in Arcadia ego*. Nigdzie jednak nie ma śladu wydania drukiem tego tłumaczenia.

Opublikowany przekład wymaga kilku komentarzy. Po pierwsze, może się wydawać, że w drugim dystychu rosyjski poeta daje dowód zbytniego zawierzenia (to już nie pierwszy raz!) swojej znajomości języka polskiego. Tłumaczy tak:

poetą jest ten który zrzuca więzy
i ten który więzy sobie nakłada

Поэт это тот кто взрывает башни
и тот кто себе их строит

²³ Obszerniej o stosunku Brodskiego do Miłosza piszę w artykule *Бродский как критик и переводчик Милоша*. „Russian Literature” [Amsterdam] 2000, XLVII, s. 331–344.

W polskim słowie „więzy” słyszy najwyraźniej „wieży”, przekłada je bowiem na „башни”. Potem już, konsekwentnie, określenie mówiące o tym, że „poeta to ten, który wysadza wieże”, rozbudowuje o następny wers: „i ten, który je sobie buduje”. Decyzja ta ma oczywiście pewne następstwa semantyczne. Różewiczowski poeta jest człowiekiem, którego stać na wyzwolenie od nałożonych nań ograniczeń i który też sam sobie takie ograniczenia potrafi narzucić. Nie ma tu już znaczenia, czy Różewicz rozumie tę diagnozę jako stwierdzenie stanu faktycznego, czy też byłby skłonny traktować ją jako postulat wobec twórcy.

O dziwo, błąd leksykalny Brodskiego nie ma konsekwencji tak rozległych, by wyraźnie zmienić sens omawianego dwuwiersza. Przy odrobinie dobrej woli da się nawet znaleźć dla niego wytłumaczenie. Jego „wieża” może być potraktowana jako rezultat następującego szeregu asocjacji: więzy — więzić — więzienie — wieża. Mało wiarygodne i niezbyt zasadne może się wydać tak łatwe skojarzenie więzienia z wieżą, nie tak przecież oczywiste. Ma ono jednak wyraźne uzasadnienie w oryginalnej twórczości Brodskiego. Trzeba pamiętać, że w roku 1970 napisał on cykl *Post aetatem nostram*, którego siódmą część stanowi wiersz *Wieża* (*Башня*), zawierający wizję wieży, której idea legła u podstaw jego dramatu *Marmur* (*Мрамор*, 1984). Warto też przypomnieć, że dramat ten w całości poświęcony jest problemowi wolności w jej obiektywnym i subiektywnym wymiarze. Figura wieży jako metafory niewoli jest więc na tyle istotna w twórczości Brodskiego, że dopuszcza złagodzenie oskarżenia o to, iż dał on się zwieść w tłumaczeniu omawianego dystychu podobieństwu brzmieniowemu polskich słów „więzy” i „wieża”; pozwala też uznać, że sięgnął przy tłumaczeniu do własnego arsenału środków artystycznych, odmiennych od prostoty i dosłowności tekstu polskiego poety.

Rosyjski dwuwiersz da się zinterpretować w duchu dystychu Różewicza: według tej wykładni bowiem poeta to człowiek, który

potrafi (lub powinien) wysadzić, zburzyć wieże, w których jest więziony, i który też takie „miejsca niewoli” sobie sam buduje.

Od oryginału odbiega również trzeci dwuwiersz:

poetą jest ten który wierzy
i ten który uwierzyć nie może

Wiernie oddając pierwszy wers, tłumacz nieco modyfikuje drugi. Pisze:

Поэт это тот кто верит
и убедить не может.

Znaczy to mniej więcej: „poetą jest ten który wierzy / i nie może przekonać”. Postawa twórcy jest tutaj ujęta inaczej niż w oryginale. Różewiczowski poeta jest kimś, kogo nęka stałe zwątpienie, kto nigdy nie przyjmuje roli ideologa i jest raczej ciągle dręczony zwątpieniem: wierząc, zarazem uwierzyć nie może. Bohater Brodskiego, wierząc, nie umie (czyli chce) innych do swej wiary przekonać. Urasta zatem do rangi tego, kto zna prawdę (wierzy w coś, więc subiektywnie, pozaracjonalnie – wie) i kto chciałby do niej innych przekonać, nie ma zaś mocy, by to uczynić. To niemal dokładna charakterystyka fałszywego proroka z pism Lévinasa.

Specjalnego komentarza wymagają dwa kolejne dystychy. Stanowią one specyficzny *casus* tekstologiczny. Podejmując poszukiwania związane z tym wierszem, sięgnąłem do popularnego, najpełniejszego jak dotąd, dwutomowego wydania poezji Różewicza²⁴. Znalazłem tam tłumaczony przez Brodskiego wiersz – składający się z sześciu dystychów i opatrzonej na dole strony informacją, że pochodzi on z tomu *Nic w płaszczu Prospera* z roku 1963. Analizu-

jąc przekład, skonstatowałem, że tekst Brodskiego jest o dwa dystychy obszerniejszy od zamieszczonego tam oryginalnego wiersza Różewicza. Znając skłonność Brodskiego do pewnej translatorskiej samowoli, podjąłem próbę uzasadnienia tej dość radykalnej decyzji. Można by ją bowiem zrozumieć i może nawet do pewnego stopnia usprawiedliwić, gdyby udało się skonstruować hipotezę semantyczną wyjaśniającą przyczynę takiego rozbudowania tekstu w przekładzie. Niestety, próba taka nie powiodła się: nie umiałem wskazać celu, w jakim Brodski mógłby to uczynić. Wiedza o tekstowych sposobach bycia rosyjskiego poety nie pozwoliła mi natomiast przyjąć wyjaśnienia, że zrobił to bez świadomości modyfikacji sensu tłumaczonego wiersza. Hipotezę o świadomym działaniu tłumacza musiałem więc odrzucić. Pozostał do sprawdzenia jedynie trop tekstologiczny. Na każdym kroku czekała mnie tu niespodzianka²⁵. W podstawowych źródłach bibliograficznych tomik *Nic w płaszczu Prospera* widniał jako wydany w roku 1962. Poszukiwania w zasobach Internetu przyniosły odkrycie w postaci tekstu wiersza Różewicza złożonego z siedmiu dystychów (nie sześciu, jak w dwutomowym wydaniu). Kanoniczna, jak sądziłem, wersja z dwutomowego wyboru została więc uzupełniona o następujący po piątej strofie dwuwiersz:

poetą jest ten co ma usta
i ten który połyka prawdę²⁶.

To samo źródło ujawniło też pewną drobną z pozoru zmianę w kolejnym dystychu, który w dwutomowym wyborze zawierał tekst

²⁵ Serdecznie dziękuję p. Małgorzacie Cebuli za nieocenioną pomoc bibliograficzną, której mi w tym i wielu innych przypadkach udzieliła.

²⁶ <http://www.roxanaa.obywatel.pl/rovana/wiersze/rozewicz/016.htm>

odmienny: zamiast sformułowania „ten który upadł” znalazłem wers „ten który upadał”²⁷.

Przekonany o słuszności „hipotezy tekstologicznej”, nie zaprzestałem poszukiwań. Ostatecznie dotarłem do pierwszej książkowej publikacji wiersza w tomiku *Nic w płaszczu Prospera*, zawierającej pełny, tzn. zgodny z przekładem Brodskiego, tekst wiersza *Kto jest poetą*. Oto jego piątą dystych:

poetą jest ten który jadał z ręki
i ten który odrąbał ręce²⁸.

A teraz dokonane przez Brodskiego tłumaczenie tych strof:

Поэт это тот кто ест из руки
и тот кто ее отрубает

Поэт это тот у кого есть рот
и тот кто глотает правду

Trudno dostrzec w tym wariacie różnice inne niż tylko zmiana iteratywnego aspektu czasownika czasu przeszłego „jadał” na niedokonany „je” (z równoczesną zmianą czasu na teraźniejszy). Ostatecznie jednak Brodski wiernie oddaje w tych strofach konstytutywną dla wiersza Różewicza zasadę przeciwstawiania znaczeń, która prowadzi do tego, że poeta jest zaprezentowany jako człowiek żyjący w domenie niepewności, niejednoznaczności, braku stabilności – przymusu wolności.

I jeszcze tylko drobiazg z przedostatniej strofy: we fragmencie „ten który się podnosi” Brodski zmienia czas i aspekt czasownika

²⁷ Ten sam wariant wiersza zamieszczony został na innej stronie Internetu: http://www.poema.art.pl/site/itm_430.html

²⁸ T. R ó ż e w i c z: *Nic w płaszczu Prospera*. Warszawa: PIW 1962, s. 5.

(z niedokonanego i teraźniejszego na dokonany i przeszły): „тот который поднялся”. Nie deformuje to jednak zasadniczo sensu wiersza polskiego poety.

Wisława Szymborska

LEKCJA

Brodski pracował nad dwoma wierszami Szymborskiej. Jeden z nich, *Początek i koniec*, przetłumaczony na język angielski, ukazał się w „Times Literary Supplement”²⁹, drugi — *Lekcja* (Урок) — został opublikowany po raz pierwszy³⁰ w pośmiertnej antologii poetyckich tłumaczeń Brodskiego na język rosyjski³¹. Tłumaczenie *Lekcji* nie pozwala komentatorowi niemal zupełnie na zaprezentowanie jakichkolwiek obserwacji czy uwag krytycznych. Tekst jest przetłoczony niemal dosłownie. Brodski zachowuje przy tym wszystkie sygnały regularności oryginału — rymuje w tych samych miejscach i w podobny sposób. Jedynie w ostatniej strofie strukturę rymów *aa bbc* zastępuje układem *aa bcb*. Nieco inaczej wprowadza także do tekstu wiersza wyróżnienia. Szymborska wyróżnia zaimki pytające kursywą, nie opatrując ich znakami zapytania. W przekładzie zaimki te są wydrukowane antykwą i opatrzone pytajnikami.

Aleksander Wat i Zbigniew Herbert

Wiersz Aleksandra Wata o incipicie „Być myszą. Najlepiej polną albo ogrodową...” opatruje Brodski tytułem, który stanowią

²⁹ *End and Beginning*. „Times Literary Supplement”, 31.XII.1993, s. 4.

³⁰ Nie udało mi się ustalić, czy przekład ten drukowano wcześniej, jeszcze za życia Brodskiego.

³¹ Zob. *В ожидании варваров...*, s. 199.

dwa pierwsze słowa utworu. Zmiana ta nie ma właściwie żadnych skutków semantycznych. Inne przekształcenia tłumacza takie skutki jednak mają. Abstrahuję tutaj od drobnych zmian stylistycznych, zatrzymując się na jednej – z mojego punktu widzenia – szczególnie istotnej. Wat pisze:

Zaszyć się w mysia dziurkę na czas, kiedy zły Boreasz
szukać **mnie** będzie zimnymi palcami kościstymi,
by gnieść **moje** małe serce pod blaszką swego szponu –
tchórzliwe serce mysie –
kryształ palpitujący.

Brodski tłumaczy:

Хорониться в норку, когда Борей безумный
ищет **тебя** пятерней костлявой,
дабы коготь вонзить в обмирающее от страха
маленькое мышинное сердце –
вздрагивающий кристалл.

Brodski zmienia – jak widać – relację pomiędzy podmiotem i bohaterem wiersza. W przekładzie obiekt opisu jest oddzielony od podmiotu, zobiektywizowany. W oryginale natomiast bezosobowa relacja w dwóch pierwszych strofach przekształca się w ostatniej w taki sposób, by zasugerować tożsamość owej „myszy” i podmiotu mówiącego. Liryka maski przechodzi w lirykę bezpośrednią, a przeżycia, uzmysłowienia i emocje bohatera stają się własnością mówiącego podmiotu, przypisywaną zazwyczaj w lekturze realnemu autorowi utworu. Dzieje się tak, ponieważ „przeżycie” myszy jest tu tylko figurą, sposobem pozornie zobiektywizowanego zapisu przeżycia autora. Warto może przypomnieć, że Wat przez kilkanaście lat był chory, głównym zaś objawem tej choroby były niemal

nieustające i bardzo często niezwykle intensywne bóle głowy. Wiersz ma zatem dodatkową płaszczyznę interpretacyjną, jaką podpowiadają konteksty biograficzne.

Zobiektywizowanie, urzeczowienie, odłączenie sensu wiersza od bezpośredniego doświadczenia podmiotu mówiącego i autora zmieniają radykalnie charakterystykę „ja” mówiącego, jak również wymowę utworu związaną w oryginale wprost z osobistym przeżyciem, a więc usytuowaną w domenie autorskiej asercji.

Wiersz Herberta zatytułowany *Deszcz* nie daje zbyt wiele przesłanek twierdzenia o odmienności strategii tłumacza od „strategii” oryginału. Niemniej odnotujmy pewne zmiany wprowadzone przez Brodskiego. Po pierwsze więc używa on nacechowanego stylistycznie słowa „болтал” w miejsce neutralnego „mówił” z oryginału; narusza łączność składniową, uzyskując efekt większej lapidarności i pewnej niespójności pomiędzy wersami (oryginał: „podrywał z ziemi poległych kolegów / Rolanda Feliksiaka Kowalskiego”; przekład: „поднимал / припавших к земле в атаку / Роланд Ганнибал Ковальски”); stosuje przerzutnię na styku strof, zastępuje słowo „dotyk”, określające jeden ze zmysłów, słowem „прикосновение”, oznaczającym „dotknięcie”; zamienia charakterystyki funkcji lewej i prawej ręki (w wierszu Herberta prawa związana jest z romansami, lewa — z żołnierskimi wspomnieniami, w przekładzie Brodskiego: prawa łączy się z okopami, lewa — z kobietami); zastępuje także finałowy „płacz” z oryginału ulewnym deszczem. Wszystkie te zmiany nie mają jednak cechy systemowości i nie zmieniają sensu wiersza na tyle, by mówić o odmienności strategii tłumacza od hipotetycznej intencji autorskiej.

Jerzy Harasymowicz

PARTYZANCI

Tłumacząc ten wiersz, Brodski pozwala sobie na niemałą swobodę interpretacyjną. Najpierw pomija autorską dedykację: „Matce”, inicjalny wers „Przyszli o północy” zastępuje personifikującą metaforą „Полночь их в домпустила”. W dwóch kolejnych wersach stosuje przerzutnię oraz inwersję składniową podnoszącą poetyckie brzmienie tekstu, zachowując równocześnie animizację Harasymowicza „Wyłaziły im z butów / palce do ciepła” („Из сапог вылезали / пальцы, тепло почуяв”). W wyodrębnionym interliniami następnym wersie wprowadza powtórzenie, nadające tekstowi walory mowy niezależnej. Kolejny czterowiersz zastępuje tercyną, dokładając przerzutnię. Potem dodaje tercynę „Ничего / у меня нет. / Ничего у меня нет” — śpiewność i zastosowanie powtórzeń mają naśladować mowę potoczną, równocześnie wzmacniając funkcję poetycką. Kilka wersów dalej inaczej opisuje wygląd chleba wręczanego przez matkę bohatera-podmiotu partyzantom: kromka w wierszu Harasymowicza jest „czarna od nędzy”, w przekładzie Brodskiego zaś — „czarna, niczym węgiel” (przekształcenie to można uznać za synekdochę określenia Harasymowicza). W ostatniej strofie tłumacz znów nieco poetyzuje tekst, choć tutaj zdania mogą być podzielone. Harasymowicz pisze bowiem

Odchodzili w kilku
Z tą kromką matki
Z karabinem gotowym
do Niemca

— co można odczytać jako inwersję sugerującą, że partyzanci „odchodzili [...] do Niemca” i wówczas potraktować metaforę Brodskiego

шли по тропинке узкой

с той материнской краюшкой,

с карабином, застывшим

в ожидании немца

jako formę substytucji zachowującej poziom upoetycznienia języka wiersza.

Nie było jednak sposobu na oddanie w języku rosyjskim chwytu zastosowanego przez polskiego poetę — pisze on bowiem nazwę narodowości (niezgodnie z polską normą ortograficzną) małą literą, co konotuje sensy ideologiczne. W takiej sytuacji poddałby się (nie-mal) każdy tłumacz.

Mimo znacznych różnic pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem — przynajmniej z perspektywy literalności tekstu — wydaje się, że zarówno semantycznie, jak i fonostylistycznie są one bliskie. Jestem skłonny uznać ten przekład za niezły — uważam, że decyzje tłumacza dadzą się usprawiedliwić dobrze pojętym interesem oryginału.

GEOMETRIA

Przekład tego utworu, podobnie jak poprzednio analizowany, jest w zasadzie ekwiwalentny. W decyzjach tłumacza trudno dostrzec ślady strategii kolidującej z normami semantyki i cechami fonostylistycznymi oryginału. Warte odnotowania są jedynie pewne detale: w wierszu Harasymowicza Pitagoras zapisał „nam” informację o jakościach linii prostej „kredą poświęcaną”. Tekst nadaje w ten sposób tezie wielkiego matematyka starożytności rangę przesłania adresowanego do potomnych. W przekładzie Brodskiego brak tego „namaszczenia”. Równie „wysokie” skojarzenia budzi także Harasymowiczowe sformułowanie „linia stoi na baczność / przed ludzkością”.

W wersji Brodskiego:

Тысячу лет стоит
линия **перед нами**,
вытянувшись в струнку,
по стойке смирно.

Oczywiste jest, że owo „przed nami” tłumacza obniża ton i upowszednia sens utworu. Tych kilka drobnych zmian wpływa na odbiór wiersza. Harasymowicz kontrastuje bowiem patetyczność odwiecznej i niepodważalnej prawdy z „subiektywnością”, jednostkowością i jakby „prywatnością przeżyć” linii – „bohaterki” utworu. Idąc jeszcze dalej, można powiedzieć, że sensem oryginału jest także przeciwstawienie uświęconych prawd ogólnych ich jednostkowym realizacjom, które mają wymiar egzystencjalny, nie dający się postrzec z owej uniwersalnej perspektywy. Takich konotacji przekład nie niesie.

DZIEŃ ZIMOWY

Brodski wprowadza pewne zmiany semantyczne w dwóch ostatnich strofach tego wiersza. Transformuje sformułowanie Harasymowicza „Zmarł nawet / w grzywę / i kopyta”. W miejsce dosłownego określenia autora wprowadza bowiem metonimię „Сталь подков / копыта жжет” i – aby zachować ekwilinearność tekstu – uzupełnia ją subiektywnym określeniem łamiącym trzecioosobową narrację oryginału i własnego przekładu, sformułowanym z perspektywy pierwszoosobowego podmiotu-bohatera: „Некуда деваться”. Ostatnia strofa to poniekąd konsekwencja poprzedniej decyzji. Brodski powraca bowiem do zobiektywizowanej trzecioosobowej narracji, jak gdyby zamierzał zrekompensować ów pierwszoosobowy wtęret, podczas gdy Harasymowicz właśnie w tej strofie przyjmuje punkt widzenia subiektywnego pierwszoosobowego narratora, który nie tyle (jak u Brodskiego w poprzedniej strofie) emocjonalnie komentuje rzeczywistość, ile raczej usytuowany jest wewnątrz

świata przedstawionego (zajmuje pozycję człowieka siedzącego na wozie i obserwującego konia z takiej perspektywy: „No teraz już tylko / tył widzę konia / reszcie już ciepło”). Wariant Brodskiego („Отделяется хвост / от нагого тела / там, где потеплело”), przynoszący także informację o tym, że „потеплело”, zmienia całkowicie układ punktów widzenia (zarówno przestrzennych, jak i ideowych) w wierszu. Wprowadzając do przekładu „nagie ciało”, tłumacz dodaje bowiem informację, która nasila wrażenie zimna i dodatkowo „rozseparowuje”, „kawalkuje” odczuwającego chłód konia. Wariant Brodskiego, choć robi wrażenie doskonalszego wersyfikacyjnie (zob. bardzo zręczny rym), odbiega od oryginału, wprowadzając element kubistycznej niemal dekompozycji przedstawionego obrazu.

PAŹDZIERNIK

Pierwszą cechą przekładu Brodskiego, od razu rzucającą się w oczy, jest nałożenie na wiersz Harasymowicza (wolny i bez interpunkcji) pełnej regularności interpunkcyjnej. Poza tym Brodski rezygnuje z dwóch wyrażeń metaforycznych. W strofie pierwszej Harasymowicz pisze: „czerwonoskóre jelenie / wyszły na wojenne ścieżki”. Brodski lekceważy tę metaforę, każąc jeleniom w czerwonych kożuchach wlec się („бредут”) po wojennych ścieżkach. Głównie w ten sposób aluzja do uproszczonego obrazu indiańskości, typowego dla pewnego kręgu literatury i młodzieżowych stereotypów (trzeba pamiętać, że w znaczeniu rzeczownikowym „czerwonoskóry” to Indianin, a „wyjść/wstąpić na wojenną ścieżkę” to tyle, co rozpocząć wojnę). Góry w wariantcie Brodskiego są „zalezione”: wydaje się, że ta amplifikacja została wymuszona chęcią uniknięcia pewnej nieestosowności stylistycznej. Bez tej przydawki brzmiałoby to dość niezręcznie: „В горах лесистых / в красных шубах [...]”. Tłumacz nieco deformuje także drugą strofę. W pierwszym wersie wprowadza inwersję składniową, a niżej abstrakcyj-

ne „ptaki” oryginału zastępuje konkretnym gatunkiem („снегирей” – gilów), którego nazwa niesie bezpośrednią asocjację kolorystyczną.

W trzeciej zwrotce przekładu po raz kolejny występuje inwersja („без кобылы телега”), a „mgłę” z oryginału zastępuje „zmrok”. Drobne deformacje kolejnej strofy można uznać za całkowicie usadnione. Ostatni dystych wiersza upraszcza metaforę Harasymowicza. W oryginale bowiem siedzącemu na wozie koniowi ów „wóz [...] ciągnie / wiekowe przyzwyczajenie”, w przekładzie zaś ginie wskazanie, że działa tu jakakolwiek siła oprócz konia oraz brakuje metaforycznego odesłania do owego „wiekowego przyzwyczajenia”. W tłumaczeniu po prostu koła jak zwykle „kręcą się w samotności”.

Jak widać, Brodski w wielu detalach wyraźnie oddalił się od tekstu Harasymowicza. Jakimś zbiegiem okoliczności przekład zachował jednak aurę, klimat i podstawowe znaczenia oryginału. Stało się tak pewnie dlatego, że utwór polskiego poety, dość przecież błahy, nie jest wehikułem jakiegoś znaczącego pomysłu myślowego, idei, tezy; jest to raczej tekst z rodzaju niewielkich obrazków z natury, którego sens ogranicza się właśnie do skonstruowania nastroju, pewnego stanu emocjonalnego, nie zmierza zaś do wyrażenia sądu dającego się zdefiniować semantycznie. Dlatego też przekład Brodskiego mimo wszystko można uznać za udany.

KARTKA DO MECENASA

Tłumaczenie tego wiersza należy ocenić podobnie jak poprzednie. Brodski zachowuje nastrój i inne podstawowe cechy oryginału. Wprowadza jednak sporo deformacji na poziomie detali. Należy je pokrótce omówić. Na początku pierwszej strofy tłumacz zamienia nazwę Morza Adriatyckiego na podniosłą synekdochę „средиземные волны”, nawiązując w ten sposób do odmiennego języka poetyckiego, charakterystycznego dla poezji romantycznej. Zastępuje równocześnie metonimię wypoczywania z wiersza Harasymowicza („Mój Mecenas [...] piętę sobie lazurem okłada”) mniej pro-

zaicznym sformułowaniem mówiącym o lazurowych kompresach przykładanych do gardła. Rezygnuje tu też z metafory „okłada lazurem” na rzecz rzeczowych i dosłownych „kompresów”.

W oryginale następuje dalej wyliczenie „atrakcji”, którymi mówiący stara się skusić Mecenasa do powrotu: „ogród [...] pszczołami wrzący”, przelatująca jak jesienny kurz gromada wróbli, donośnie chrapiący „mak rumiany chłopski”. Brodski przekształca tę enumerację w serię wydarzeń ściśle ze sobą powiązanych i, co więcej, przynoszących nieco inne konotacje niż oryginał, który przywołuje wrażenia sytości, dorodności, soczystości polskiej jesieni (bo tak, metonimicznie, należy najpewniej odczytać ten fragment oryginału). W wersji Brodskiego w sadzie sto sprytnych wróbli poluje na wypasione pszczoły, które żądlą rozrośnięty ponad miarę krzak. *Passus* ten niesie raczej skojarzenia z brutalnością i agresją przyrody. Nie wiem, czy to najlepsza zachęta do powrotu.

Zachęcając Mecenasa do powrotu, bohater-podmiot drugiej strofy przytacza na dowód utęsknienia i oczekiwania kolejne zdarzenia w świecie przedstawionym. To samo czyni tłumacz, zmieniając jednak formę oznajmującą na retoryczne pytanie: „czyż to pole [...] trąbią powitalny hejnał nadaremnie”. Biorąc pod uwagę te niewielkie deformacje oraz zawarte w oryginale i przekładzie sensory i konotacje, tłumaczenie tego utworu, podobnie jak poprzedniego, należy uznać za udane.

SIEDZĘ W KRAKOWIE

Wiersz Jerzego Harasymowicza był opublikowany w latach 60. i doprawdy należy się dziwić, że został wówczas w ogóle przetłumaczony na język rosyjski. Zdumiewa może nie tyle zresztą fakt, że go przełożono, ile to, że ktoś, komponując antologię przekładów z polskiej poezji, zamieścił w tym projekcie utwór w istocie antyrosyjski. Brodskiemu pewnie ten pomysł się spodobał. Jakkolwiek było, poza *Geometrią* i *Partyzantami* żaden z pozostałych utwo-

rów Harasymowicza nie został wtedy w Rosji opublikowany. Ukazały się one dopiero w pośmiertnej antologii przekładów poety.

Wiersz Harasymowicza zawiera w pierwszych dwóch strofach nieco ironicznie potraktowany polski stereotyp poety, którego obraz skojarzony jest z sielskim nastrojem odsyłającym do toposów poezji charakterystycznych dla specyficznie pojętej „rustykalnej” poezji Jana Kochanowskiego. Przedstawiony w pierwszych dwóch strofach sielankowy portret poety zanurzonego w polskiej mowie i polskiej tradycji poetyckiej skontrastowany jest z trzecim czterowierszem, który uzasadnia owo autoironicznie podane uleganie hiperpolskiemu obrazowi z poprzedniej części utworu. Otóż naiwna sielankowość obrazu „mowy czarnoleskiej” motywowana jest koniecznością obrony polszczyzny (czy szerzej – naszej tradycji narodowej) przed zalewem działań rusyfikacyjnych, typowych dla ówczesnej polityki kulturalnej. Poeta postuluje konieczność intensywniejszego związania się z dawną polską tradycją po to, „aby się nie [...] cyryliczyć i głągolić”, by nie ulec zalewowi języka i tradycji rosyjskiej, „aby nie zarosła wszystkiego popia broda”.

Okoliczności, w których doszło do zamówienia przekładu tego wiersza, wyglądają na dość groteskowe. Najpewniej redaktor opracowujący antologię polskiej poezji uległ magii „rosyjskich motywów” zawartych w tym utworze, nie dostrzegając propolskiego, czy raczej antyradzieckiego, nastawienia utworu. Poeta apeluje przecież, „aby sobie znowu łaskawie przypomnieć że trzeba codziennie / Obchodzić urodziny polskiego słowa”, przeciwstawiając się naciskowi owego nieszczęsnego oficjalnego „cyryliczenia” i „głągolenia”. Oczywiście, w oficjalnym obiegu użycie na określenie tego, co rosyjskie, słów brzmiących obco i niezrozumiale stanowiło formę kamuflażu idei wiersza. Co więcej, motyw „popiej brody” mógł zostać w powierzchownym odbiorze odczytany jako element nastawienia antyklerykalnego czy antyreligijnego. Jakkolwiek to wszystko wyglądało wówczas, faktem jest, że zlecono Brodskiemu tłumaczenie

tego utworu i należy — szczególnie w kontekście jego semantyki — przyrzeć się temu przekładowi.

Brodski tłumaczy dość nieregularny rytmicznie wiersz Harasymowicza regularnym pięciostopowym jambem (jedynie w pierwszych dwóch wersach sześciostopowym), typowym dla tego rodzaju liryki w rosyjskiej tradycji literackiej. Dodatkowo „udokładnia” sposób rymowania. Na przykład w ostatniej strofie oryginału, gdzie w wersach nieparzystych brak rymu, tłumacz stosuje rym niemal całkowicie dokładny. Decyzje te jednak należy usprawiedliwić strategią adaptacyjną typową dla tłumaczeń poetyckich na język rosyjski i charakterystyczną dążnością samego Brodskiego do użycia skrajnie dokładnej organizacji wersyfikacyjnej utworów poetyckich.

Przyjrzyjmy się jednak poszczególnym decyzjom tłumacza dotyczącym semantyki tego utworu.

W pierwszym wersie Brodski opuszcza odniesienie do Kochanowskiego. Sformułowanie „jest jak w czarnoleskich fraszkach”, niosące konotację polskości i dawnej tradycji polskiej poezji, zastępuje uniwersalizującym — [jest] „как в сказке — ночь, свобода”. Poszerza semantykę utworu, odwołując się do poczucia wolności, nie zaś przynależności do tradycji narodowej, na dodatek utrwalonej w słowie, w poezji. W drugim wersie zmiany, choć wyraźne, nie są tak znaczące. Na przykład ciepło(auto)ironiczny, dwukrotnie powtórzony epitet „przepisowe” (gęsie pióro i kot) Brodski ponownie zastępuje określeniem uniwersalizującym — kot jest „wieczny”. Dopiero ostatni wers tej strofy przynosi informację o centralnym „obiekcie” wiersza — języku polskim. Abstrahuję tu już od wymuszonych prozodią niewielkich zmian, dzięki którym stół u Brodskiego staje się „obszerny”, oda zaś — „wielka”. Tłumacz nie dostrzega gry słów zastosowanej przez Harasymowicza w pierwszym wersie drugiej strofy. Bycie z Kochanowskim „po słowie” wprowadza w oryginale podwójną semantykę wierności i obecności

„w słowie”. Owa podwójność jest najistotniejszą bodaj w tym wierszu charakterystyką podmiotu. W wariacie Brodskiego bohater wiersza jest z Kochanowskim po prostu zaprzyjaźniony. To znacznie redukuje wielokształtność utworu, którego sens znów w końcu wersu odsyłany jest do bardzo „gałczyńskiej” uniwersalnej semantyki nocy i czarnoksiężstwa (jestem przekonany, że na kształt wielu z wówczas tłumaczonych przez Brodskiego polskich wierszy miała wpływ jego fascynacja poezją Gałczyńskiego) – w wersji Brodskiego noc czyni czary („колдует”). Nietrudno zauważyć, że w tekście Harasymowicza nie ma ani śladu owej czarownej semantyki nocy. Tłumacz wprowadza w tej zwrotce jeszcze jedną zmianę: w zupełnie inny sposób niż autor oryginału przywołuje adresata. Zwraca się do „ty”, objaśniając odbiorcy, dlaczego odwołuje się do staropolskiej tradycji. Harasymowicz przywołuje w mowie niezależnej pytanie o tę motywację, ale odpowiedź na nie koncentruje jednak uwagę na podmiocie: który czyni to wszystko „dla przypomnienia **sobie**”, nie zaś „abyś **ty** zrozumiał”, jak jest u Brodskiego.

Tłumacz deformuje także znacząco ostatnią strofę, choć należy przyznać, że nie miał łatwego zadania. Nie sposób bowiem satysfakcjonująco przełożyć gry słowotwórczej wynikającej z możliwości języka polskiego. Harasymowicza „cymbalic”, „cyryliczyć” i „głagolić” nie da się przetłumaczyć na rosyjski z zachowaniem konotacji obcości. Brodski kompensuje tę niemożność w trzecim wersie, ogrywając dwuznaczność rosyjskiej nazwy naszego kraju. W języku rosyjskim często kalkuje się fonetycznie słowo „rzeczpospolita” (jako „Речь посполита”) w celu oddania znaczenia tego słowa, które po rosyjsku brzmiałoby „республика” – „republika”. Kalka ta umożliwia uzyskanie pożądanego efektu obcości, polskości. Brodski idzie jeszcze dalej. Zapisując „Речь Польская”, ogrywa rosyjską nazwę naszego kraju i odsyła do tożsamości Polski poprzez jej język. Wraca w ten sposób niejako do źródłowej se-

mantyki wiersza Harasymowicza. Sens ogólny utworu jest jednak w przekładzie wyraźnie zdeformowany. Otóż dla Polaka „cyrylica” czy „głagolica” ma konotację rosyjskości — i tyle. Przez Rosjanina jednak słowa te kojarzone są z semantyką rosyjskiej dawności i religijnego obiegu słowa. Owo odesłanie do semantyki religijnej, „popowskiej”, kieruje sens utworu w stronę archaiczności, pogłębionej jeszcze w przekładzie obrazem ust zarośniętych trawą, kojarzących się w folklorystycznej tradycji ze starością i ciemnotą. Apel Harasymowicza o pamięć dla nieustających „urodzin polskiego słowa” staje się w przekładzie Brodskiego wołaniem o to, by oderwać się od anachronicznej religijnej tradycji rosyjskiego zacofania. Na dodatek jeszcze Harasymowicz napomina, że „urodziny polskiego słowa” „t r z e b a” obchodzić codziennie, Brodski zaś wzywa do odrzucenia owej negatywnej tradycji po to, żeby ten „dzień urodzin” „m o ż n a” było obchodzić.

Tadeusz Kubiak

WISŁĄ PŁYNĄCA

To jedyny wiersz tego poety przełożony przez Brodskiego. Tłumacz manifestuje swoją niezależność już od tytułu. Zmienia tu relacje pomiędzy dopełnieniem a domyślnym podmiotem. Jest to konsekwencja konstrukcji gramatycznej ostatniego zdania utworu. Tytuł oryginalny powstał z przekształcenia frazeologizmu: kraina, będąca obiektem pragnień bohatera, to kraina Wisłą, nie zaś „mlekiem i miodem płynącą”. Kubiak pisze: „I to wszystko. I tej mi krainy jest trzeba — / Nie mlekiem i nie miodem, a Wisłą płynącej”.

Brodski zmienia logiczną konstrukcję tego zdania i — w konsekwencji — sens przesłania całego wiersza: „И ныряет меж туч крик мольбы наивысшей: / Нет, не рекой молочной вдоль берегов кисельных / В будущее свое Вислой плывите, Вислой”.

Podmiot Kubiaka manifestuje chęć utożsamienia się z opisanymi wyżej cechami upragnionej krainy. W wierszu Brodskiego mamy do czynienia z wezwaniem, apelem podmiotu do niezidentyfikowanych osób, będących bohaterami wiersza. Apel, określany jako „krzyk najwyższego błagania” adresowanego do bohaterów, dobywa się spośród chmur i wzywa ich, by płynęli w swoją przyszłość Wisłą, nie zaś mleczną rzeką wzdłuż brzegów z kisielu.

Tekst przekładu sięga granicy absurdu!

Wydaje się, że niejasność przesłania przekładu wynika ze specyfiki zastosowanej przez Kubiaka deformacji oczywistego, utrwalonego w naszym języku powiedzenia, które nie ma ekwiwalentu w systemie języka rosyjskiego. Brodski najpewniej po prostu nie rozumiał tej gry językowej, przebiegającej na granicy normatywności. Przyznać trzeba bowiem, że analogia „kraina mlekiem i miodem płynąca” i „kraina Wisłą płynąca”, tak oczywista dla Polaka, może być absolutnie nieczytelna dla tych, którzy nie są nosicielami języka polskiego. A na niej opiera się właśnie cały koncept językowy i semantyczny utworu Kubiaka.

Do niezrozumienia tytułu, które jest rezultatem nieporozumienia związanego z finałem wiersza, dokłada się konsekwentnie całość tekstu tłumaczenia. Pokażmy tę fatalną dla przekładu Brodskiego konsekwencję — a trzeba od razu powiedzieć, że właściwie żaden fragment utworu Kubiaka nie uchronił się przed deformacją tłumacza. Rzeka Kubiaka w pierwszej strofie jest „rozlana bujnie jak dowcip narodu, / który obsiadł jej brzegi od Tatr do Bałtyku”. Rzeka Brodskiego jest silna „niczym naród” i płynie „silna w burzliwych, potężnych rozlewiskach”. Do scharakteryzowania otoczenia Wisły i żyjącego nad nią narodu Kubiak wprowadza elementy polskich realiów. Rzeka jest więc „pawiooka od ścieków” i pochodzi „spod ciemnej gwiazdy”. Cechy te mieszczą się w niskim rejestrze charakterystyk społecznych naszego narodu. Wisła Kubiaka nosi cechy żyjących nad nią ludzi. W wersji Brodskiego wszystkie

elementy przedstawionej rzeczywistości uzyskują charakterystyki podniosłe, jeśli nie wręcz patetyczne. Wisła w jego przekładzie jest silna i płynie w owych burzliwych, potężnych rozlewiskach, kryje się w tatrzańskim niebie (trudno określić, dlaczego niebo u Brodskiego jest *татранское*), płynie nie do Bałtyku, lecz przez bałtycką krajinę, nie tyle po prostu „płynie jak gdyby donikąd”, ile toczy swe fale, ścigając się z przestrzenią.

W następnej strofie trudno uzasadnić przesłankami innymi niż wersyfikacyjne to, że lokomotywa Brodskiego ciągnie nie wiadomo dokąd puste wagony. Niczym, poza wymogami prozodii, nie jest także uzasadniona amplifikacja „Роща — дымом усата”.

Podobnie nie ma uzasadnienia amplifikacja Brodskiego określająca magnacki dwór, który „króluje w niebie czystym” (w oryginalne „króluje na niby”), i to jeszcze „niczym wschodni padyszach”. Co więcej, Brodski czysto topograficzną wskazówkę Kubiaka o „bazarze wschodniej, praskiej strony” zastępuje *passusem* o owym wschodnim padyszachu. Konsekwencją tych deformacji jest znów podniesienie nastroju strofy, nadanie przedstawionej rzeczywistości cech monumentalnych, upatetycznienie.

W następnej strofie — jakkolwiek bez wcześniejszej ostentacji — także dadzą się zaobserwować podobne manewry. W wierszu Kubiaka na brzegu rzeki rośnie „kwaśny od zimnych deszczów i gleby jałowej” szczaw, którego nie zjadłaby koza, zbierają go zaś wojenne wdowy. W wariancie Brodskiego wdowy ostatniej wojny zbierają w błocie gnijący, nie dojezdzony przez kozy szczaw. Jak widać, tłumacz nasila makabryczne cechy przedstawianej rzeczywistości. Pomija też neutralną charakterystykę Kubiaka „Brzegi parzą pokrzywą” i informację o tym, że szczaw jest „kwaśny od zimnych deszczów i gleby jałowej” (a przecież w polskim wierszu relewantna jest nie tylko informacja o losie wojennych wdów, lecz także o cechach tej ziemi — ojczyzny bohatera-podmiotu). Niezwykle manieryczna jest też zastosowana przez Brodskiego w dwóch

pierwszych wersach inwersja oraz wmontowana w nią metafora „barki ledwie ciągną na linie do morza brzeg ojczysty”: „Старые барки вдаль тянут канатом еле / К морю берег родной [...]”.

Przedostatnia strofa przynosi tylko pogłębienie tendencji ukształtowanej w pierwszych trzech. Kubiak charakteryzuje ubóstwo opisywanego (modelowego) mazowieckiego domu dość zdawkowo — jest to dom „podparty belką”. Brodski dodaje, że dom ten ma zwisający sufit. Kubiak dalej prowadzi grę ze standardami polszczyzny. W jego domu „wrzuca się do garnka / kartofle ukopane motyką na słońce” — w ten sposób pewną cechą polskiego etosu (niepragmatyczność, nieliczenie się z realiami) czyni elementem tożsamości bohatera (a równocześnie ironicznie się od niej odcina). Kartofle te ukopane zostały „na mazowieckich piaskach pod psim głosem nieba”. Brodski nie podejmuje gry językowej, a ziemniak w jego przekładzie „[...] вдруг к бедным навстречу семьям / из мазовецких песков, / словно из ада вышел [...]”. Tłumacz dodaje tym samym tekstowi patosu, balansując już na granicy dobrego smaku. W końcowym wersie strofy jeszcze raz udaje mu się podnieść ton — szczaw, z którego gotuje się strawę, stał się „ratunkiem dla wszystkich”.

Całość kończy *passus*, o którym wspominałem przy okazji omawiania tytułu wiersza.

Konkluzja jest dość oczywista: Brodski przekształca utwór oryginalny, pozbawiając go elementów gry językowej opartej na dialogu z frazeologicznymi stereotypami polszczyzny i rezygnując z pewnych charakterystyk obyczajowości i polskiego etosu. Pod pretekstem przekładu z Kubiaka prezentuje patetyczny tekst o polskich nieszczęściach wojennych. Radykalnie zmienia nie tylko kształt językowy utworu i charakterystykę polskiego etosu. Przekształca bowiem subiektywną, liryczną deklarację podmiotu dotyczącą więzi z ziemią ojczystą, niezależnej od losów kraju i narodu, w patetyczne wezwanie, apel o zachowanie wierności swej ziemi mimo

ogromu (wyolbrzymionych w porównaniu z oryginałem) nieszczęść, które ją spotkały.

Kierunek deformacji wprowadzonych przez Brodskiego jest tutaj nieco podobny do tendencji widocznej w jego tłumaczeniu *Pieśni o fladze* Gałczyńskiego (o czym pisałem w studium przywołanym w przypisie 1) i polega na nasileniu patosu w opisie rzeczywistości i podniesieniu tonu utworu. Wygląda na to, że gry podjętej przez Kubiaka, polegającej na obniżeniu, skolokwializowaniu języka i zdystansowaniu podmiotu wobec cech rozpoznawanych jako typowo polskie (cech o proveniencji romantycznej) – patosu i podniosłości – nie zdołał Brodski rozpoznać i rzecz całą przeniósł z rejestru osobistego i lirycznego w domenę oficjalności. Na dodatek zaprzeczona została podstawowa idea tekstu – zamiast polemiki ze stereotypem polskości otrzymaliśmy tekst utwierdzający ów stereotyp. Gdyby utwór Kubiaka określić jako swego rodzaju antyodę, tłumaczenie Brodskiego należałoby uznać za odę patetyczną. Możliwe, że taki stan rzeczy był po części rezultatem nacisku kanonów ówczesnej poezji radzieckiej. Rezultat jest – niestety – nie do zaakceptowania. Wiersz Kubiaka ma wszelkie cechy dobrej poezji, utwór Brodskiego ociera się o granicę tendencyjnego kiczu.

Jarosław Marek Rymkiewicz

NA ŚMIERĆ NIEZNANEGO OBYWATELA

W tłumaczeniu tego wiersza Brodskiemu zdarzyła się jedna kardynalna pomyłka: oddaje umieszczone w tytule polskie słowo „obywatel” rosyjskim „обыватель”. To klasyczny „fałszywy przyjaciel tłumacza”, bowiem ten wyraz w języku rosyjskim oznacza drobnomieszczanina i ma konotacje pejoratywne, podczas gdy w oryginale nie niesie on żadnych tego rodzaju sensów i oznacza człowieka będącego statystycznym *everymanem*, którego jedyną

cechą jest przynależność do jakiegoś państwa (jest się wyłącznie obywatelem jakiegoś państwa). Prześledźmy teraz zmiany wprowadzone przez tłumacza. Garnitur „obywatela” w tekście Rymkiewicza jest „w jodelkę”, w przekładzie — „dwurzędowy”. Wolno przyjąć, że obie te cechy mogą konotować analogiczne odniesienie do pewnej, choć nie przesadzonej, zasobności: przynależność do klasy średniej (oczywiście w grę może wchodzić także odmienny gust — Brodski przebiera swojego bohatera, bo nie lubi garniturów w jodelkę). Charakteryzując to, czego ów był „obywatel” uczynić nie może, Rymkiewicz pisze:

Nie przełoży kart do gry w oko,
Nie zaśpiewa na zebraniu:
P o w s t a ń c i e, k t ó r y c h d r ę c z y g ł ó d.

Brodski zastępuje trywialną hazardową grę „w oko” brydżem, co może wynikać z chęci podniesienia standardów oceny Polaków, których — o czym pisałem w poprzednim szkicu o przekładach Brodskiego — poeta był skłonny idealizować, nie tylko zresztą we wczesnym okresie twórczości. Nawiasem mówiąc, ów brydż kłóci się nieco z tytułowym przekłamaniem: brydż był bowiem zawsze grą inteligencji, nie zaś drobnomieszczaństwa. Druga zmiana, którą wprowadza tłumacz, ma uzasadnienie w kontekście politycznym. Nietrudno sobie bowiem wyobrazić, że w końcu lat 60., kiedy powstawał przekład, żaden redaktor, a już na pewno cenzor, nie zezwoliłby w Związku Radzieckim na zacytowanie w takim kontekście fragmentu *Międzynarodówki*. Przytoczmy ten fragment przekładu:

He стасует карты для бриджа.
He запоет на собрании
Песню, которую любит...

W kolejnym fragmencie Brodski zastępuje metonimię Rymkiewicza „stuk pośpiesznych stóp” hałasem pospiesznych kroków, ale zastosowana inwersja rekompensuje efekt poetycki oryginału: „шумом шагов поспешных”. Dalej znajdujemy redukcję. Rymkiewicz: „P r a w d a i T i m e s nie zamieszczą fotografii nad dwoma datami”. Brodski: „«Правда» и «Таймс» не поместят его фото”. Zmianę tę można uznać za niewielką, choć brak dat pod fotografią może znacznie zmienić funkcję takiej publikacji.

Dosłowny, powszechnie swego czasu znany cytat z poematu Majakowskiego „jednostka bzdurą” Brodski zastępuje – także czytelną, jeśli chodzi o genezę – parafrazą oryginalnego sformułowania „единица – вздор”, dodaje jednak, znów pewnie powodowany zewnętrznymi naciskami, słowo „правильно” nasilające jego sens. Zastępuje też „krótki życiorys” z oryginału zwrotem „послужной список”, oznaczającym raczej przebieg kariery zawodowej niż życiorys *sensu stricto*.

Oprócz zmiany w tytule pozostałe deformacje wprowadzone przez tłumacza nie są – jak się zdaje – znaczące. Zarówno oryginał, jak i przekład niosą analogiczny sens całościowy i nie różnią się specjalnie w sposobie jego wyartykułowania.

FIZYK

Brodski rezygnuje w tłumaczeniu z podtytułu zawierającego określenie gatunkowe: oda. W pierwszej strofie przekładu nie ma istotnych zmian w stosunku do oryginału. W drugiej, zachowując semantyczną ekwiwalencję, tłumacz wprowadza przerzutnię do strofy trzeciej. Za owo podporządkowanie normie oryginału w pierwszych strofach bierze jednak odwet w dalszych fragmentach wiersza. Po drugiej zwrotce amplifikuje wiersz Rymkiewicza fragmentem przypisującym fizykowi, zgodnie z semantyką oryginału, czarodziejskie, demiurgiczne moce. Amplifikacja owa jest także świadectwem niezrozumienia tekstu oryginału:

[...] Кладет ладони
на ошибку в расчете, подносит
волшебную палочку Ватермана.

Kolejna tercyna i następujący po niej wyodrębniony wers są w zasadzie analogiczne. Brodski zastępuje jedynie „obrotowe niebo” „wielobarwnym niebem”, opuszcza też „ogrody wielopłatkowej radości”, w których tańczą „bezbrzeżni” bohaterowie („my”) utworu, nazywając ich bohaterami „szczęśliwymi”. Zabieg ten można uznać za względnie uzasadniony.

Następny trójwiersz przekładu jest adekwatny do oryginału. W kolejnym zaś Brodski zastępuje w ostatnim wersie sformułowanie „eksplodują w precyzyjnej dłoni” formułą „на ощупь он ставит им свой диагноз”. Wydaje się, że sens tego fragmentu przekładu jest wyraźnie odmienny od oryginału. Przytoczmy go:

Do jego palców przychodzą
Szepty kochanków, kołysanki, pieśni żałobne
I eksplodują w precyzyjnej dłoni.

Zaświadczające emocjonalne przeżycia „liryków” „szepty kochanków, kołysanki, pieśni żałobne” „eksplodują” w „precyzyjnej dłoni” fizyka, co znaczy pewnie, że w zestawieniu z jego ścisłym, „fizycznym” stosunkiem do życia tracą rozpoznawalny przez nich, dla niego zaś pusty sens. W wersji Brodskiego mowa jedynie o tym, że fizyk diagnozuje te przeżycia.

Ostatnia strofa przynosi zmiany niewielkie, choć warte odnotowania. Subiektywną nieokreśloność usytuowaną „Między zamiarem i spełnieniem, / Między godziną dobra a godziną zła” zastępuje fizyk Rymkiewicza „garścią piasku lub / Żdźbłem zieleni”. W przekładzie Brodskiego zaś to nie ów fizyk utrwala materialnie (wymiernie?) subiektywne wartości przeżywane przez człowieka; to one same odzwierciedlają się w realiach:

Между замыслом и результатом,
между скверным часом и добрым часом
отпечатываются наши судьбы
горстью песка или шумом листьев.

Zabieg ten pozbawia tytułowego fizyka kompetencji nadanych mu w interpretacji Rymkiewicza. Oda dedykowana fizykowi traci w przekładzie cechy pochwały jego czynu, dzięki któremu subiektywność człowieka uzyskuje wymiar intersubiektywny, staje się sensem najzwyczajszych rzeczy obecnych w ludzkiej codzienności. Cechy te oderwane są od sprawczej, demiurgicznej roli fizyka.

Mimo tych zmian najogólniejszy sens wiersza zostaje w przekładzie oddany dość dokładnie.

*
* *

Przejrzawszy pobieżnie całość dorobku Josifa Brodskiego jako tłumacza polskiej poezji, można sformułować pewne wnioski. Analiza przekładów wierszy Norwida, Miłosza, Gałczyńskiego pozwala powiedzieć, że tłumaczy on te utwory, zachowując fonostylistyczne jakości oryginałów, a drobne deformacje zazwyczaj nie mają znaczących konsekwencji semantycznych. W wielu przypadkach nie narusza też w sposób jawny lub charakterystycznie inwentywny jakości warstwy znaczeniowej utworów. Dotyczy to tych tekstów, które nie wchodzą w kolizję z jego własnym idiolektem poetyckim i myślowym. Natomiast w przypadku, gdy tłumaczone wiersze artykułują sensory, które byłyby trudne do zaakceptowania przez Brodskiego jako poetę czy Brodskiego jako filozofa, pozwala sobie na daleko idące przekształcenia tekstu. Są one wyraźną manifestacją autorskich kompetencji tłumacza i doprowadzają do radykalnego

przeformułowania całościowego sensu tłumaczonych utworów. Obserwujemy wówczas zjawisko wypierania idiolektu semantycznego autorów przez estetyczny i ideowy żywioł charakterystyczny dla oryginalnej twórczości Brodskiego. Ten ostatni aspekt semantyki tłumaczonych przez niego wierszy wymagałby bardzo szczegółowego wywodu argumentacyjnego. Powiem tutaj jedynie, że na podstawie skodyfikowanej już w znacznym stopniu przez badaczy twórczości rosyjskiego poety wiedzy o jego systemie estetycznym i myślowym³² można uznać, iż przekształcenia ideowo-semantyczne, które obserwujemy w jego przekładach z poezji polskiej, są bez wątpienia korelatem jego twórczości oryginalnej.

Sformułowana tu diagnoza dotyczy jednak tylko części przekładów Brodskiego i brzmi nadto może idealizująco. Pozostałe tłumaczenia nie potwierdzają bowiem tezy, która była rezultatem analizy tekstów Miłosza i Gałczyńskiego: że Brodski modyfikuje wiersze, które wchodzi w konflikt z jego idiolektem, w taki sposób, by stały się one eksponentem jego poglądów lub nawyków językowo-poetyckich, odmiennych od cech oryginału.

Możliwe, że odmiennosc wniosków płynących z analizy tłumaczeń Harasymowicza, Rymkiewicza czy Kubiaka od wyników badania przekładów Norwida, Gałczyńskiego czy Miłosza jest rezultatem pewnej odmienności materiału. Są to bowiem przekłady pochodzące z wczesnego okresu twórczości poety, dokonane – przypomnę – głównie w latach 60., gdy tymczasem te drugie pochodzą w znacznej części z okresu emigracyjnego, kiedy Brodski był już twórcą dojrzałym, o wyraźnie sprecyzowanych poglądach ideowych i nawykach poetyckich.

³² Zob. np. V. Poloukhina: *Joseph Brodsky – the Poet for Our Time*. Cambridge 1987; J. Szyma k - Reifer o w a: *Josif Brodski*. Katowice: Śląsk 1993; T a ż: *Czytając Brodskiego*. Kraków 1998; J. M a d l o c h: *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*. Katowice: Śląsk 2000; *Brodski w analizach i interpretacjach*. Red. P. F a s t, J. M a d l o c h. Katowice: Śląsk 2000.

Owa niedojrzałość poety, charakterystyczna dla wczesnego okresu jego pracy twórczej, owocuje też, niestety, sporą liczbą błędów w rozumieniu sensu polskich utworów – może ona być rezultatem zbyt dużego zaufania do własnych kompetencji językowych w polszczyźnie. Przedstawione tutaj wczesne tłumaczenia trudno uznać za wybitne lub szczególnie dopracowane, na dodatek w pewnych przypadkach są one aż nadto wyraźnie uwarunkowane kanonami poetyckimi, zwłaszcza zaś propagandowymi, ówczesnej poezji radzieckiej. Niejednokrotnie tłumaczenia uzyskują wyraźniejsze cechy literackości i konwencjonalności w porównaniu z tekstami oryginalnymi.

Na podstawie przedstawionej tutaj analizy uważam, że mówiąc o całokształcie dorobku Brodskiego w zakresie tłumaczenia na rosyjski poezji polskiej, należy wyraźnie osłabić, tak oczywistą w przypadku tłumaczeń Miłosza i Gałczyńskiego, tezę o ideowej i poetyckiej randze w tych przekładach subiektywnego idiolektu Brodskiego jako poety. Zanalizowane tu rosyjskie warianty polskich utworów niejednokrotnie zaświadczać o nadmiarze autorskiej kreatywności tłumacza, nie są one jednak tak wyraźnie systemowo związane z jego twórczością oryginalną. Analiza całego materiału przedstawionego w tym szkicu znacznie osłabia też tezę o zwartej systemowo strategii translatorskiej Brodskiego jako tłumacza poezji polskiej. Otóż – szczególnie we wczesnym okresie twórczości – znajdziemy w jego decyzjach więcej przypadku, niezrozumienia czy wręcz najzwyklejszych błędów niż świadomej i celowej aktywności, zmierzającej do nadania przekładom cech własnego stylu.

Jednym słowem, nie da się sformułować jednorodnej, zwartej oceny tego materiału. Brodskiemu zdarzają się tłumaczenia świetne, doskonale oddające cechy poetyckie i myślowe przekładanych wierszy, ale trafiają się również przekłady zdeformowane i w sposób nieuzasadniony oddalające się od poetyckiego i semantycznego idiolektu oryginałów. W jego dorobku translatorskim można też,

niestety, znaleźć przykłady niezrozumienia detali leksykalnych czy wręcz dalekiej od realiów tekstu interpretacji całości utworu.

Pragnę gorąco podziękować wszystkim Autorom i Właścicielom praw autorskich, którzy łaskawie wyrazili zgodę na nieodpłatny przedruk przytoczonych w tym zbiorze tekstów. Bez Ich życzliwości i pomocy książka ta nigdy nie trafiłaby do Czytelnika.